د . حسن البندارى
أستاذ البلاغة والنقد الأدبى
بكلية البنات - جامعة عين شمس

إحكام النص الشعرى
فى
التراث النقدى والبلاغى

الناشر

الطبعة الأولى
٢٠٠١

إحكام النص الشعرى
في التراث النقدى والبلاغى

عنوان الكتاب: إحكام النص الشعرى
في التراث النقدى والبلاغى

المؤلف: د. حسن البندارى

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية ت: ٣٩١٤٣٣٧

الكمبيوتر والتنسيق الفنى: مكتب النور ت: ٧٤٢٠٤٧٨

الغلاف: للفنان: عبد الرحمن النشار.

الإشراف الفنى: المنار ديزاينز

رقم الإيداع: ٢٠٠١/٤٢٢٨

مقدمة

الإحكام الشعرى : التاريخ والأفكار

عمد النقاد العرب القدامى فى القرن الثالث الهجرى ــ فى ظل اتساع الدولة الإسلامية واستقرارها ــ إلى طرْق أبواب الفكر الآخر، يعينهم على ذلك المترجمون من الفرس، والهنود، والعرب. وقد بدأوا نشاطهم هذا باستيعاب طموح ــ مازجته الدهشة، وخالطه التساؤل ــ لكتب ورسائل عديدة وأفكار تترد على ألسنة مواطنيهم من العرب والموالى. ثم ما لبثوا أن ميثوا ما استوعبوه فى صدورهم وعقولهم، بعد أن أضافوا إليه من نظراتهم النقدية الخاصة بهم، حتى تمكنوا من طرح رؤى نقدية ذات «خصوصية متميزة»، طبعت النشاط النقدى بالطابع العربى، ووجهت أصحابه إلى فحص الإبداع الشعرى فى زمن الجاهلية، وبعدها، بدراسات تفاوتت فى التوجّه من حيث ميل بعضها إلى إبداء أحكام عامة مختصرة، وميل البعض الآخر إلى التعليل الذى يتسم أحياناً بالاقتصاد فى التعبير، و يتصف أحيانا أخرى بالتفصيل.

ولما كان « النص الشعرى» هو النص المستقر فى البيئات الأدبية بمختلف الأمصار ـــ فإن النقاد قد انصرفوا إليه بالتأمل والفحص والدراسة. ويسجل التاريخ الأدبى طائفة من الملاحظات النقدية الكبرى، جاءت نتيجة فحصهم التراث الشعرى، وتحاورهم معه. وهى ملاحظات شكلت قضايا مشهورة الآن فى بيئاتنا الأدبية المعاصرة، كقضايا «انتحال الشعر، واللفظ والمعنى، وعمود الشعر، والسرقات، والإعجاز، والنظم، وإحكام الشعر أوتوثيقه..».

والحق أن القضية الأخيرة «إحكام الشعر» ـــ قد حظيت باهتمام النقاد ابتداء من القرن الثانى الهجرى على يد عبد الله بن المقفع المتوفى فى عام ١٤٢هـ، على نحو ما ظهر ذلك فى كتابه الأدب الكبير، ومن ثم فإنه يعتبر أول من تناول بالتحليل أهمية أن يكون النص الأدبى مترابطا محكماً، إذ الإحكام مظهر جمالى تتسم به موجودات الكون، وكافة المخلوقات، وأنواع الصناعات، ومنها صنعة الشعر.

ولئن اعتبرنا عبد الله بن المقفع أحد روافد الفكر الفارسى الذى بدأ يصب فى نهر الفكر العربى، فإن الدولة الإسلامية فى القرنين الثالث والرابع قد شجعت على استمرار هذا الرافد، كما شجعت على أن تصبّ فى هذا النهر روافد أخرى: هندية، وإغريقية عن طريق ترجمة كتب مختارة من التراثين الهندى والإغريقى، ومن ثم تضاعف إثراء الفكر العربى عامة، والفكر النقدى والبلاغى خاصة، على نحو ما ظهر ذلك فى تلك القضايا المشهورة.

والواقع أنهم لم يخصصوا كتبا مستقلة، عن هذه القضية النقدية أو تلك؛ وإنما تناولوها بنصوص تضمها كتبهم التى تعرض للفن الشعرى، أو الفن النثرى، أو لمواضع من القرآن الكريم بالتحليل القائم على الذوق السليم المثقف بعلوم اللغة والبلاغة والتفسير، ومذاهب الشعر وفنونه المختلفة. فكتاب «طبقات فحول الشعراء» لم يكن مقصوراً على قضية «الانتحال»، إذ تحدث ابن سلام المتوفى فى عام ٢٣١ أو ٢٣٢هـ عن طبقات الشعراء ومستوياتهم الفنية، وعن مسائل لغوية تتعلق بالنص الشعرى. ولم يخصص ابن قتيبة ٢٧٦ كتابه «الشعر والشعراء» للحديث عن تقاليد القصيدة العربية، بل تناول أفكارا أخرى كاللفظ والمعنى، واخبار الشعراء، وتضمن كتاب «الموازنة» فكرة الآمدى المتوفى فى عام ٣٧١هـ عن عمود الشعر، إلى جانب أفكاره الأخرى عن المقارنة بين فنى أبى تمام والبحترى. ولم يكن كتاب الوساطة للجرجانى مقصورا على تناول شاعرية المتنبى، والمناقشة العادلة للخصومة، إذ عرض لإحكام الشعر، ومعيار الحكم عليه، ودور الطبيعة، واختلاف الأمزجة فى التشكيل الشعرى، و«الأساس الأخلاقى» للناقد. وجاءت نظرية «النظم» لعبد القاهر الجرجانى مع قضايا أخرى فى كتابيه: أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز .. وهكذا.

ومن ثم فإن قضية إحكام الشعر التى يتصدى لها هذا الكتاب منتزعة من عدة مصادر قديمة، ليس بها عنوان مخصص لها، ولا حديث مباشر عنها، وإنما استخلصنا معالم هذه القضية من نظراتهم النقدية فى نصوص شعرية،

ونثرية عديدة، اتجهت إلى بحث أفكار الإحكام النوعى للشعر العربى بنصوص نقدية متمايزة؛ فثمة نصوص تعنى بالصيغ المتجاورة، وأخرى بالجمل والأبيات، وثالثة بالمعانى والأغراض. ولذلك يجيء هذا الكتاب فى ثلاثة فصول.

أما الفصل الأول وهو «إحكام الصيغ المتجاورة: فيعرض لآراء النقاد الخاصة بأهمية إحكام النص الأدبى أو الشعرى؛ على نحو ما يظهر فى نصوص عبد الله بن المقفع الذى عرض لهذا الجانب في إطار حثه على ضرورة إحكام بناء الشعر، وذلك بجمع المتشابه والمتوافق من الألفاظ والصيغ.

وقد أسس هذه الضرورة على قوى حسيّة تعمل على إحداث هذا الإحكام، وهى قوى السمع والبصر والحس، خلال عقْد مقارنة بين دور الصانع الماهر الذى يرتب وحدات صنعته الدقيقة بنظام وانسجام، ودور المبدع (الكاتب أو الشاعر) الماهر فى ترتيب وحدات كلامه الجزئية التى تقنعنا فنقبل عليها أن ننفر منها. وتجعل هذه الفكرة ابن المقفع أول ناقد عربى يطرق باب «العلاقات» الجزئية المشكّلة لإحكام النص الأدبى.

وبهذه الرؤية النقدية مهّد ابن المقفع طريق البحث فى العلاقات الرابطة لسواه من النقاد اللاحقين عليه فى القرن الثالث الهجرى. وربما يكون الجاحظ قد أفاد من رؤية ابن المقفع وهو يتوسّع فى دراسة القوى الرابطة للقصيدة التى تربط حروف الصيغة المفردة، أو تربط الصيغة مع صيغة مجاورة لها.

وقد بيّن أن الربط أو الضم لكي يحقق التأثير لدى المتلقي يجب أن يتم في أطر «التخالف الصوتي» و«الاستدعاء التبادلي»، و«التماثل والتشابه». . ويرى أن قيمة التعبير تكمن في مراعاة صاحبه لحال المتلقي، بأن يتجنب «التطويل»، لأنه يفقد الشعر خاصية الارتباط بين أجزاء الصياغة على المستويين اللفظي والمعنوي. كما أنه يعرض لفكرة «إحاطة اللفظ بالمعنى على نحو تام»، إذ إن هذه الإحاطة تؤدي إلى إحكام الشعر وترابطه وتوثيقه.

وأما ابن قتيبة المتوفى عام ٢٧٦هـ ــ فإنه عنى بفكرة الربط بين الصيغة ومدلولها الأصلي الحقيقي في موطن تناوله العلاقة بين الاستعارة والحقيقة، أو بين عنصري الصورة الفنية الجزئية. ويرى أن هذه الرابطة ناشئة عن أمرين. الأول هو: قوة الصفة في أحد طرفي الصورة الاستعارية، والثاني يتعين في: «استقصاء الصفة» على نحو من الضرورة الفعّالة.

وقد عني ثعلب المتوفى عام ٢٩١هـ، ببحث الإحكام الشعري في معرض تناوله لظاهرتي «الأبيات الغرّ» و«الأبيات المرجّلة»، مؤكدا بذلك على أهمية ربط، أو إحكام صيغ البيت الواحد، بعضها مع بعض.

ويؤكد أبو سعيد السيرافي المتوفى عام ٣٦٢هـ على مفهوم الربط الجزئي في ضوء «المعنى النحوي»، الذي يلزم الأديب بوضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وذلك بترتيب الحروف المكونة للكلمة على حسب «السلامة الصوتية». ويرى أن الوعي بوظائف الأدوات النحوية يؤدي بالضرورة إلى الوعي بالنص واستيعاب خصائصه، وأن فهمَ معاني النحو متوقف على دقة

استخدام العناصر الجزئية للنص الأدبى.

ولم يبتعد الرمّانى المتوفى عام ٣٨٦هـ عن أفكار كلّ من الجاحظ، وأبى سعيد السيرافى، عند عنايته بنظام حروف الصيغة المفردة، ولكنه توسّع فى فكرة هذا النظام وزادها تفصيلا، حين تحدث عن «تلاؤم الحروف»، مستفيدا فى ذلك من فكرة ابن قتيبة عن صلة الاستعارة بالحقيقة. كما تحدث عن علاقة الصيغة بنظيرتها فى قيمة التجانس.

وعرض الرمانى إلى جانب ذلك لألوان التأليف فهو: متنافر، ومتلائم فى الطبقة الوسطى، ومتلائم فى الطبقة العليا، ويركز على مدى الترابط الكائن فى حروف الصيغة المتلائمة، أو حروف الصيغة المتنافرة فى حال الانفراد، وفى حال الضم إلى صيغة أخرى مماثلة. ويكشف عن الرابطة الكائنة بين الصيغة ومثيلتها، ويحصرها فى: فنى «التجانس»، أو «المزاوجة»، كما يكشف عن هذه الرابطة المتوافرة فى الصورة الاستعارية وأصلها الحقيقى.

وقد عين الخطابى المتوفى عام ٣٨٨هـ العلاقة الرابطة بين عنصرى الصياغة الأدبية، حين عمد إلى حصر الربط، أو الإحكام الأسلوبى فى نظام لغوى جمالى، قائم على توثيق الصيغ المفردة سمّاه «النظم»، أو طريقة التأليف.

على حين التمس أبو هلال العسكرى المتوفى عام ٣٩٥هـ إحكام الصيغ المتجاورة فى عدد من الفنون البلاغية مثل: التوشيح، ورد الأعجاز على الصدور، والإشارة، والمجاورة، والتفسير، والإيغال، والتذييل، والتقسيم، والمماثلة، والكناية والتعريض، والإرداف والتوابع، والاستشهاد والاحتجاج.

وعمد إلى تعيين عدد من الروابط الجمالية فى هذه الفنون، مثل رابطة «المشابهة التصويرية» الكائنة فى فن «الاستشهاد والاحتجاج». فهذه الرابطة تعنى مثول معنى فى بيت أو بيتين، ثم يجىء الشاعر بمعنى آخر يستشهد به ويحتج على سلامة تلك الفكرة وطرافتها وجدّتها. ومثل رابطة «التلازم» المتعينة فى فن «الإرداف والتوابع». وتفيد هذه الرابطة أن يترك الأديب، أو القائل صيغة دالة على معنى مراد، ويأتى بصيغة مرادفة له، ليكون هذا المرادف معبرا عن المعنى المتروك. ومثل الرابطة «التطابقية» القائمة فى فن «المماثلة»، من حيث عدول الشاعر عن صيغة صريحة فى الدلالة على معنى ـ إلى صيغة أخرى بديلة عنه. وعلى هذا جاء حديثه عن الربط بين المعنى الصريح والمعنى الكنائى فى فن «الكناية والتعريض».

وأما ابن سنان الخفاجى المتوفى عام ٤٦٦هـ فقد بحث هذا الإحكام الفنى فى ضوء روابط «التباين»، و«التلازم»، و«التناسب». فكشف عن رابطة «التباين» فى حدود حروف الصيغة المفردة، وفى حال إضافتها إلى صيغة أخرى متماثلتين لفظا ومعنى. وحذر من تركيب صيغتين فى جملة واحدة تقاربت حروفهما أو تماثلت أصواتهما، وذلك لتحقيق إحكام النص وترابطه. كما كشف عن رابطة «التلازم» المماثلة فى تأليف النص من صيغ متحدة مكررة. فالتكرار أو التوالى الفنى لصيغ معينة مطلوب، إذا استلزمه المعنى واستدعاه، وتوقف وضوحه عليه. بينما ظهرت رابطة «التناسب» فى حثه على وضع الصيغة فى مكانها المناسب، أو الملائم فى الأسلوب تحقيقاً للتأليف المحكم المؤثر.

ويبحث الفصل الثانى، وهو «إحكام الجمل والأبيات» آراء النقاد القدامى، التى تتناول هذا النوع من الإحكام الأسلوبى، الساعى إلى تحقيق الترابط الجمالى بين الجمل والأبيات، وذلك فى عدد من النصوص الشعرية، وكيف أن أصحاب هذه النصوص حرصوا على إحكامها بقصد غير صريح ــ هو: الاستحواذ على قدرة التلقى لدى القارئ أو السامع، على نحوما تظهره رؤى كل من الجاحظ، وابن طباطبا، والجرجانى، وابن رشيق، وعبد القاهر.

فالجاحظ يتناول ظاهرة مُحْكمة هى «القرَان»، أو الموافقة أو التشابه بين وحدات النص الشعرى، وذلك فى ضوء النقد الذى وجهه رؤبة بن العجاج إلى بعض شعر ابنه رؤبة، وفى ضوء نصّه على ضرورة أن يكون البيت مقرونا إلى جاره، ومضموما إلى لفْقه، كما قال أحد الشعراء فى شعر عمر بن لجأ نافيا أفضلية شعره على سواه: «أنا أقول الشعر وأخاه، وأنت تقول الشعر وابن عمه».

كما رأى الجاحظ ــ لتحقيق الإحكام أيضاً ــ أنه يجب التقليل من الحِكَم، والأمثال فى الشعر. فكثرتهما تفقده ترابطه وتوثيقه؛ لأن صيغ كلّ منهما تمثل استقلالاً، يجعلها معزولة عن غيرها من الصيغ، فلا يتيح ذلك للذهن أن ينتقل من جزئية إلى أخرى انتقالاً مسببا، مما ينفى عن الشعر فى هذه الحالة قوة التأثير المرجو.

وتمضى بعض أفكار ابن طباطبا المتوفى فى ٣٢٢هـ عن الإحكام ــ فى مجرى النقاد السابقين عليه، وإن جاءت مطبوعة بشخصيته البحثية، القائمة

على التحليل الدقيق الذى ينحصر فى وجهين. الوجه الأول: يتعلق بتنوع الروابط الدالة، فهى تتعين فى التوافق، والتوثيق، والمشاكلة. ويريد بالتوافق: مراعاة تنسيق الأبيات، وحسن تجاورها، ويقصد بالتوثيق: اجتناب فضول الحشو بين بدء القصيدة وختامها. بينما تعنى رابطة المشاكلة (أو المشابهة): بأن يجعل الشاعر المصراع الأول مشاكلاً للمصراع الثانى. وأما الوجه الثانى، فيختص بدور المعيار الذهنى، ويراه أساسياً فى عملية الربط، فهو يحقق التنظيم القادر على ربط بدء النص بآخره. وهذا المعيار يجعل الشعر مختلفا عن كل من الرسالة والخطبة، التى تتسم أجزاؤهما باستقلال لا يعيبهما، ولكن يعيب الشعر، لأن هذا الاستقلال يصيب القصيدة بالتفكك، ومن ثم يجردها من الإحكام المنشود.

ويطرح ابن طباطبا بالإضافة إلى ذلك مبدأ يمكن تسميته بـ «تقوية وحدة القصيدة»، ويتمثل ذلك فى توجيه الشاعر إلى إشراك المتلقى من خلال أمرين هما: أن يبدأ الشاعر شعره بما يعين المتلقى على «توقع نموّ المعنى الشعرى وتحركه»، وأن يعرّض بهذا المعنى ويُشعر المتلقى به، بدلاً من الإفصاح عنه. ويضمن الشاعر بهذين الأمرين جذب المتلقى، والاستحواذ على قدرة المتابعة لديه، لا سيما أن هذين الأمرين ـ يؤثران فى نفسه، ويكونان بمثابة تبشير بما يتوقع أن يصدره الشاعر من معان وأفكار.

ويؤكد على بن عبد العزيز الجرجانى المتوفى عام ٣٩٢هـ على أهمية «سلامة النظم»، التى تتعين فى جمالية ربْط الجمل المتجاورة وتوثيقها، وذلك

في معرض تحليله لبعض شعر أبي تمام، كما يتناول «مزيّة النظم» التى يقصد بها «إحكام النص». هذا الإحكام الذى يفيد أن النص الأدبى يشتمل على عناصر فعّالة هى: انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهى جميعاً توثّق الشعر وتحكمه، على نحو ما يظهر فى بعض شعر المتنبى.

وقد جاء حديث ابن رشيق المتوفى عام٤٥٦هـ عن «الإحكام» من خلال تناوله نصيّن. أحدهما للحطيئة، وثانيهما لأبى ذؤيب الهذلى. أما حديثه عن إحكام نص الحطيئة فقد عكس فكرته عن القيمة الجمالية للنص المحكم، فقد رأى أن من الضرورى «إتقان بنية الشعر»، وإحكام عقد القوافى، وتلاحم الكلام بعضه ببعض، على حين كشف تحليله لنص أبى ذؤيب عن «اطراد نسق الفاءات العاطفة» ، دليلاً على تميزه برابطه الإحكام الفنى، التى يمكن تسميتها برابطة «التوقف والتعاقب»، الخاصة بفورية وَصْل الأبيات، نتيجة اعتماد النص على عدد غير قليل من حرف (الفاء) العاطفة.

وتتضح أفكار عبد القاهر الجرجانى المتوفى عام ٤٧١هـ عن «الإحكام» فى خمسة وجوه، اشتملت على نصوص نقدية، حلّلت طائفة من النصوص الشعرية.

أما الوجه الأول فهو : «قوة المعنى النحوى»، ويريد به أن قيمة نظم النص الشعرى ترجع إلى المعنى النحوى، الذى هو معنى ذهنى تعهد إليه مهمة عقد الصلات، وتحقيق الروابط بين وحدات النص وأجزائه، بغرض إحكامه

الذى يؤدى إلى الحكم عليه «بحسن التأليف، وسلامة النظم». على نحو ما يظهر ذلك فى بعض أشعار المتنبى، التى خضعت للفحص والتحليل.

ويعنى الوجه الثانى وهو: «التناسب الاستدعائى بين المعنى النحوى والمضمون الأدبى» ــ ببيان أن «سلامة النظم» مرهونة بمهارة الشاعر فى توظيف المعانى والأغراض، وبُحسن موقع بعضها من بعض، وباستعمال بعضها بسبب من بعض. وفى هذا الإطار عقد مشابهة بين وظيفة حركة المعانى النحوية لدى الشاعر، وعمل الفنان الرسّام؛ فدور كل من الشاعر والرسام يقوم على «الاستدعاء»؛ فالشاعر يستدعى صيغه المحددة بواسطة المعنى النحوى، والرسام يستدعى ألوانه المتناغمة عن طريق المعنى الصناعى التصويرى. ولكل منهما دوره فى تحقيق الإحكام؛ إذ يُحكم الشاعر بناء شعره بمزج الصيغ المتوافقة وتركيبها، ويوثق الرسام صورته الفنية بمواقع مساحات الصيغ المتلائمة، وبالمقاير المتناسبة.

ويتحدد الوجه الثالث وهو: «التضام» فى أن جودة «نظم النص الشعرى» تتأسس على فاعلية الصيغ أو الوحدات المتجاورة، التى تعمل داخل النص على التضام والتلاحم. وهذه الفاعلية تحكم النص وتوثقه، على النحو الذى تحقق فى غير نص شعرى.

ويتعين الوجه الرابع فى «التواصل الداخلى»، المحكوم بإعمال الشاعر ذهنه فى وضع الجزء المعين بمكان فى النص، ثم يضع جزءاً آخر بجواره ملائماً له ومتناسبا معه، كما يصنع «البنّاء» حين يثبت أحجار المبنى فى أماكنها

حسب خطته الذهنية المرسومة سلفا. وقد عبر عبد القاهر عن هذه الفكرة بالتماسه «التواصل» المحكم فى فن بلاغى هو: «التقسيم والجمع»، الذى ورد فى بعض أشعار البحترى، وحسان بن ثابت.

وأما الوجه الخامس وهو: «الضم ومعانى النحو» فيريد به أن إحكام الشعر رهن بصحة ضم الصيغ ذات المعانى النحوية الذهنية إلى بعضها البعض ضما محكما، مثلما يصنع النسّاج الذى يغزل الخيوط، ثم ينسجها فى شكل حرير فارسى عالى القيمة. وإن كان عمل الشاعر يغاير عمل النساج، من حيث أن الشاعر يحرص على توخّى معانى النحو الذهنية الرابطة لوحدات النص أو أجزائه، التى اجتهد - سلفاً - فى أن تكون متجاورة. وعدم التوخّى هذه المعانى يؤدى إلى رصف صيغ متتابعة يتعذر تبين الرابطة التى تربط بينها.

وفى ضوء هذه الفكرة حلّل بيتا لأبى تمام، وأبيات لكل من على بن جعفر، ومزرِّد، وكثير بن عبدالرحمن، لينتهى هذا الوجه بالتنبيه على تأثير «إحكام الشعر وترابطه» فى المتلقى: القارئ والسامع، من حيث الاستحواذ على قدرة التلقى لديهما، وبث الإحساس بالمتعة عندهما أثناء القراءة، أو الاستماع.

ويختص الفصل الثالث بطرح تحليلى لآراء النقاد القدامى فى إحكام الشعر من جهة المعانى المتعددة، والأغراض المختلفة، مثل ابن قتيبة، وابن طباطبا، والجرجانى، وأبى هلال العسكرى، وابن رشيق، الذين اعتمدوا فى إثبات هذا الإحكام على عدد من المبادئ الفنية، استقوها من نصوص شعرية عديدة.

فابن قتيبة يحدد الروابط التى تربط معانى قصيدة المدح وأغراضها المتعددة، وكيف أن مثولها فى القصيدة يشكلّ إحكاما لها. ورأى أن هذه الروابط تتضمن خاصية «الاستدعاء»، بمعنى أن يستدعى كل غرض، الغرض الذى يليه على جهة الضرورة. كما يرى أنه للمحافظة على إحكام النص لابد من تحقيق التوازن، أو المساواة بين الأغراض؛ بأن لا يزيد الحديث فى غرض، ثم ينقص فى غرض آخر، أو لا يطيل الكلام فى غرض معين، ويقصّره فى الغرض الآخر. ويرى أن هذا التوازن (أو التسوية) ليس إلا ترابطا يؤدى إلى إحكام النص.

وقد حرص ابن طباطبا العلوى على أن يكون للقصيدة إحكامها وترابطها، وذلك بأن بين أن قيمة القصيدة تتوقف على وَصْل أجزائها، وترابط عناصرها أو وحداتها، ويكون هذا الوصل أو الترابط «لطيفا»، أو فنيا، بحيث يكون ثمة حُسْن تخلص من معنى إلى آخر على نحو من السهولة واليسر، لا على جهة التعسّف والإكراه.

ولتقوية فكرته هذه اعتمد على نصوص شعرية عديدة، تخلص فيها قائلوها من معان معينة إلى المعانى التى أرادوها من مدح، أو هجاء، أو افتخار، وغير ذلك وتفننوا فى الانتقال إلى ما بعدها مثل: الأعشى، وزهير، والنمرى، وابن وهب، ودعبل، وغيرهم من الشعراء المحافظين. كما أنه فحص التخلص الوارد فى بعض أشعار الشعراء المحدثين، وعمد إلى المقارنة بين تخلص هؤلاء وهؤلاء. فانتهى إلى القول بأن للقدماء عدة طرق هى:

وصف معاناة أهوال الرحلة، واستئناف الكلام، وربط شكرى الزمان، وعقد المشابهة بين أمرين. على حين عمد الشعراء المحدثون إلى أمر آخر وهو: أنهم سلكوا غير هذه السبيل، ولطفوا القول في وسيلة التخلص من معان معينة إلى المعاني التي أرادوها. وجديدهم في الوصل والربط ينحصر في أن استئناف قول الشعر بعد العجز عنه، يتوقف على «تمجيد» الممدوح والثناء عليه، أو على «ثقل» انقضاء الزمن على رحيل الأحبة، ومن ثم ينتقل إلى وصف شوقه لهم، وتحسره على فراقهم، أو الانتقال من وصف مظاهر الطبيعة المثارة بفضل حلول فصل الربيع، الذى يشبه خلق المعتصم وهديه. فهذا التخلص، أو الخروج الفني ليس إلا ترابطا، أو إحكاما فعالا للنص الشعرى.

أما الجرجاني في كتابه الوساطة فقد تناول إحكام القصيدة بحديثه التحليلي لثلاث قوى هي: الاستهلال، والتخلص، والخاتمة، وذلك في ضوء نصوص متنوعة للمتنبي، أحسن فيها التخلص، أو الخروج من معنى إلى معنى آخر على نحو من الإقناع. فالتخلص وسيلة فنية تُحكم القصيدة، لأنها تعنى ربط معانية المتعددة، أو غراضه المختلفة.

وقد توافقت آراء أبي هلال العسكرى مع آراء الجرجاني في «إطلاق الخروج» على عملية الانتقال المسوّغ من معنى إلى آخر في القصيدة، على نحو ما جاء في أشعار: النابغة، وعلقمة بن عبدة، ودجانة بن عبد قيس التميمي، وتأبط شرا، ومسلم بن الوليد، وابن وهب. ولكنه أضاف إلى آراء

الجرجانى آراء أخرى أجملها فى وجهتين؛ الأولى: تتعلق بطبيعة تقاليد القصيدة القديمة، وهى مذهب الشعراء القدامى، الذين اعتمدوا فى الانتقال على صيغ جاهزة، أو معدة سلفا، اتبعها الشعراء من بعدهم وتقيدوا بها، كما يظهر فى «خروج» امرىء القيس، وعلقمة بن عبدة. والوجهة الثانية هى الوجهة الجديدة فى «الخروج»، كما صنع مسلم بن الوليد، وابن وهب، وأبو نواس، إذا إنهم انتقلوا من معنى شرب الخمر، إلى معنى المدح والثناء.

ولم تبتعد أفكار ابن رشيق عن «الخروج» كثيرا عن فكرة الجرجانى، من حيث أنه أكد على أهمية إحكام القصيدة؛ بضرورة اشتمالها على ثلاثة أجزاء رئيسة، يجرى الانتقال بها من جزء إلى آخر على جهة التناسب، وهى: البدء، والخروج، والخاتمة. ورأى أن كل جزء من هذه الأجزاء ينبغى — لتحقيق إحكام القصيدة — أن يشتمل على قوة فعالة، تعمل على ربطه بالجزء الذى يليه.

كما رأى أن المحافظة على هذا الإحكام تقتضى استبعاد صيغ مهددة له، مثل: (ألا) و(خليلى)، و(قد) فى الخروج الخاص بالابتداء. وبيّن أن ثمة طريقتين فى البدء الساعى إلى الاتصال بالجزء التالى، الأولى هى: تصريح الشاعر بمعاناته فى قطع الصحراء، وهذه المعاناة تسوّغ «الثناء» على الممدوح الذى يقضى بمكافأته. والثانية هى: ذكر النسيب المثير للعاطفة، التى تبعث فيه الرغبة فى المدح، الذى يستميل قلب الممدوح فيكافئه ويعطيه، على نحو ما يظهر فى نصوص النابغة، وأبى تمام، والبحترى.

ويعزز ابن رشيق فكرته عن «إحكام القصيدة»، ببيان أن هذا الإحكام يتطلب مراعاة «الحركة التبادلية»، بمعنى أن يتخلص الشاعر من معنى إلى معنى آخر، ثم يعود إلى ما كان يعزّز هذه الفكرة بذكْر أن ثمة عيبا يجب تجنبه، لأنه يهدد وحدة القصيدة، ويتمثل هذا العيب في ظاهرة «الطفْر والانقطاع» عند الخروج، أو التخلص من معنى إلى آخر، وتعنى هذه الظاهرة غياب المناسبة، أو الصلة بين المعنى الذى ينتقل منه الشاعر إلى المعنى الآخر. وهذا النوع ــ كما يرى ـ بمثابة نقْل مفاجئ يسلب من القصيدة خاصية الإحكام، على نحو ما ظهر في بعض شعر أبي تمام. وللتخفيف من أثر «النقل المفاجئ» يعرض ابن رشيق بعض الصيغ التى يمكن لشعراء هذه الظاهرة توظيفها. مثل صيغتى «دع ذا» و«عدّ عن ذا» القديمتين، اللتين استخدمهما البحترى فى بعض قصائده، رغبة منه فى توثيقها وإحكامها.

لقد أردت فى هذا الكتاب تقديم إجابة صريحة، وعملية تواجه دعوات تنطلق بين الحين والآخر فى حياتنا الأدبية والنقدية، زاعمة أن «نصوص التراث النقدى العربى» القديم ــ «مجرد تراث جامد»، لا تتلاءم موضوعاته ولا لغته مع القارئ المعاصر، الذى اكتسب معارف جديدة تتجاوزه، ومن ثم فإنه ينبغى على هذا التراث الجامد أن يظل، أو يخزن فى صندوق مغلق، لا يجوز فتحه وإخراجه، لا سيما أن أغلب الدراسات النقدية الحديثة التى تصدّت لتناول أفكاره ــ قد قررت أنها قالت فيه كلمتها الأخيرة، ولم يعد بحاجة إلى رؤية إضافية.

وربما يصدق هذا الزعم الجائر وما يشابهه، الذى تحفل به دراسات وصفية اقتصرت على رصد حركته التاريخية، أو قنعت بوصفه دون استنطاق صيغه، واستنباتها فى بيئتنا الأدبية. ولكن هذا الزعم لن يصمد أمام دراسات أخرى تحليلية اجتهدت فى التحاور معه، وإحيائه، وإثبات أن فكره حافل بنظرات دقيقة، قابلة لأن تكون عماد رؤى الناقد الحديث، حين يسلط المزيد من الأضواء الكاشفة على نصوص ذلك التراث، لبيان أفكاره الحيوية ومحتوياته المبهرة.

حسن البندارى

الجيزة الهرم فى ١٧/١٠/٢٠٠٠

تمهيد

مجالات الإحكام

تقضى نصوص النقاد العرب القدماء التى بحثت إحكام النص الشعرى، بالنظر فى كلمات تتقارب مدلولاتها وتتشابه معانيها مثل: النظم، والتعليق، والربط، والتوثيق، والاتصال، وذلك بغرض تحديد مفاهيمها، لاسيما وأنها تتردد على ألسنة هؤلاء النقاد، عند الحديث عن إحكام الشعر وترابطه.

ورغم أن كل كلمة من هذه الكلمات، تبدو متمايزة عن غيرها فى صفحات المعاجم، فإنها فى مجموعها غير بعيدة عن معنى واحد كلى يشملها وهو: الترابط والإحكام.

فالنظم عند ابن منظور: مادة نظم، هو: التأليف، ونظمت اللؤلؤ: أى جمعته فى السلك، وكل شىء قرنته بآخر، أو ضممت بعضه إلى بعض فقد نظمته، والنظم: نظمك الخرز بعضه إلى بعض فى نظام واحد»(١).

ويقول فى كلمة التعليق، مادة علق: «علق بالشىء علقا وعلقه: نشب فيه، وما بينهما علاقة: أى شىء يتعلق به أحدهما على الآخر»(٢).

(١) لسان العرب: تصنيف: يوسف خياط . دار لسان العرب، بيروت ط١٩٧٤م/٣/ ٦٦٧.

(٢) السابق ١ / ٨٦٣ .

ويقول فى الربط، مادة ربط: «ربط الشيء يربطه ربطا، فهو مربوط وربيط؛ أى شده والرباط: ما تشد به القربة والدابة وغيرهما»(١) .

ويقول فى كلمة التوثيق: الوثاقة: مصدر الشيء الوثيق المحكم، والوثاق اسم الإيثاق، تقول: أوثقته إيثاقاً ووثاقاً. والحبل أو الشيء الذى يوثق به، وثاق، والجمع : الوثق بمنزلة الرباط والربط، وأوثقه فى الوثاق: أى شده، وقال تعالى: فشدوا الوثاق، ووثق الشيء وثاقه فهو وثيق. أى صار وثيقاً، والأنثى وثيقة، والوثيقة فى الأمر إحكامه. والوثيق الشيء المحكم، ووثقت الشيء توثيقاً فهو موثق. والوثيقة: الإحكام فى الأمر(٢). ويقول فى الاتصال، مادة وصل: وصلت الشيء وصلا وصلة.. والوصل خلاف الفصل.. واتصل الشيء بالشيء: لم ينقطع. واتصل الرجل : انتسب، ويقال: وصل إليه واتصل: إذا انتهى(٣)

والمرجح أن مدلولات هذه الكلمات أو مفاهيمها لم تغب عن أذهان نقادنا العرب القدامى، وهم يبحثون عما فى النص الشعرى من روابط وعلاقات.

وقد التمسوا فى النص الشعرى «الترابط أو الإحكام الجزئى» الذى يعنى بربط الصيغة المفردة بما يجاورها وبما يتلوها من صيغ، «والترابط أو الإحكام

(١) السابق ١ / ١٨٠ ـ ١١٠٩ .
(٢) السابق ٣ / ٨٧٦ .
(٣) السابق ٣ / ٩٣٦ .

الكلى» الذى يشير إلى ناحيتين، الأولى هى: تضامّ الوحدات أو الجمل والأبيات، والثانية هى: اتصال المعانى والأغراض الواردة فى القصيدة. وفى ضوء هذا التنوع يمضى هذا الكتاب فى ثلاثة فصول هى: إحكام الصيغ المتجاورة، وإحكام الجمل والأبيات، وإحكام الأغراض والمعانى الواردة فى القصيدة، أو النص الشعرى..



الفصل الأول

إحكام الصيغ المتجاورة

الفصل الأول
إحكام الصيغ المتجاورة

يعمد الناقد إلى بحث اللفظ المفرد ومعناه على أساس التعلق والربط بغيره، ولعل أول من تحدث عن منزلة اللفظ المفرد فى الصياغة، أو مكان الجزئية فى الأسلوب، هو عبد الله بن المقفع (ـ١٤٢ هـ) فى القرن الثانى الهجرى، فقد قال فى كتاب الأدب الكبير:

«فإذا خرج الناس من أن يكون لهم عمل أصيل، وأن يقولوا قولا بديعاً، فليعلم الواصفون المخبرون أن أحدهم، وإن أحسن وأبلغ، ليس زائدا على أن يكون كصاحب فصوص، وجد ياقوتا وزبرجدا ومرجانا، فنظمه قلائد وسموطا وأكاليل، ووضع كل فص موضعه، وجمع إلى كل لون شبهه، مما يزيد بذلك حسنا، فسمى بذلك صائغاً دقيقاً (أو صانعاً دقيقاً)، وكصاغة الذهب والفضة، صنعوا فيها ما يعجب الناس من الحلى والآنية، وكالنحل

وجدت ثمرات أخرجها الله طيبة، وسلكت سبلا جعلها الله ذللا؛ شفاء وطعاما وشرابا، منسوبا إليها، مذكورا به أمرها وصنعتها. فمن جرى على لسانه كلام يستحسنه، أو يستحسن منه، فلا يعجبن به إعجاب المخترع المبتدع، فإنه إنما اجتباه كما وصفنا»(١) .

فقد قارن في هذا النص بين دور الصانع الماهر في ترتيب وحدات الصنعة الدقيقة، ودور البليغ الكاتب أو الشاعر في الترتيب المقنع لوحدات كلامه الجزئية. وكما يشير النص فإن ثمة علاقة رابطة في عمل كل منهما، وهي «الجمع بين المتشابه والمتوافق»؛ ذلك أن ناظم الجوهر، أو الفصوص، يجاور بين الأحجار المتوافقة النوع، والمتشابهة اللون عند نظمه القلادة، أو العقد، وكذلك يصنع الصائغ، فإنه يصهر كتلتي الذهب والفضة، ليجعل منهما الحلي والآنية، مراعيا التناسب في التشكيل الجديد.

ويرى ابن المقفع أن النحلة التي تعتبر صانعا ماهرا تجمع ـ عند العمل ـ بين العناصر النباتية المتوافقة في المادة السكرية؛ فتمتص الرحيق من هذا وذاك قصدا إلى إخراج مادة جديدة.

أي أن كل فئة عمدت إلى الجمع والتركيب، مستهدفة الإفادة والتأثير؛ فحقق كل من الجواهري، والصائغ، الانسجام والحسن، فتسر لذلك الأبصار والنفوس، وأفرزت النحلة ما جمعته من ألوان الرحيق عسلا يغذي ويشفي.

(١) عبد الله بن المقفع: الأدب الكبير دار الجيل، بيروت ص ١٢٦ ، ١٢٧ .

وهكذا الحال بالنسبة لعمل البليغ أو الشاعر، إذ إنه يضع الكلمة المفردة إلى جانب الكلمة المناسبة لها، بغرض تركيب وتكوين صورة لغوية سلسة غير متوعرة، خالية من التنافر والاضطراب. مما يجعل لها تأثيرها الإيجابى فى المتلقى، فيقبل عليها لتبينه ما تنطوى عليه من حسن، بسبب هذا التجاور الفعال.

وهذا النوع من الكلام، شأنه شأن أى صنعة منظمة دقيقة محكمة، كصنعة العقد والقلادة وصنعة الحلى والآنية، وصنعة العسل الشافى، لا يكتسب الحسن من غير سبب، ولا يوجه إليه الاستحسان من فراغ ــ ولا يوصف بالإبداع والاختراع بلا أساس «فمن جرى على لسانه كلام يستحسنه، أو يستحسن منه، فلا يعجبن به إعجاب المخترع المبتدع»، لأنه قد خضع قبل أن يظهر بتلك الدقة المؤثرة، إلى عمل نشط، قام على ثلاثية الذهن والسمع والحس، فبها أمكن لصاحب الكلام، أو الشاعر، أن يكوّن الصورة اللغوية السليمة؛ ذلك أن وضع اللفظ المفرد وضعاً صحيحاً إلى جوار نظيره، يستدعى تدخلا ذهنياً، ولن يكون للذهن فاعليته، مالم يعنه السمع الذى يحكم على صحة تجاور الألفاظ من الناحية الصوتية، والحس الباطنى الذى ينشط فى ضم الكلمات ذات الطاقة التأثيرية الواحدة ، فلم يكن الاستحسان الخاص إلا بهذا الجهد الذى بذله البليغ، أو الشاعر، مما يدعو إلى القول، إن ثمة ضرورة يجب تحقيقها فى النص الشعرى ليحظى بالإحكام فالتأثير، وهى توفير الجمع بين المتشابه والمتوافق من الألفاظ.

وإذا كان عبد الله بن المقفع، لم يقدم ــ في هذا النص ــ شواهد من النثر، أو الشعر ــ فيكفيه أنه كان أول من طرق باب العلاقات الجزئية الماثلة في النص الأدبي، فاتحاً بذلك طريقاً جديدة لمن وليه من العلماء النقاد، ليعالجوا ما ذكره على جهة التوسع والتفصيل. يقول الجاحظ (ـ ٢٥٥هـ) في ضرورة ضم المتوافق من الألفاظ:

«ومن ألفاظ العرب، ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه، فمن ذلك قول الشاعر:

وقبر حربٍ بمكانٍ قفرٍ   وليس قربَ قبرِ حربٍ قبرُ

ولما رأى من لا علم له، أن أحداً لا يستطيع أن ينشد هذا البيت ثلاث مرات في نسق واحد، فلا يتتعتع، ولا يتلجلج، وقيل لهم أن ذلك إنما اعتراه إذ كان من أشعار الجن ــ صدقوا بذلك. ومن ذلك قول ابن سيرين:

لم يُضرها والحمد لله شيء   وانثنت نحو عزف نفسٍ ذهُول

فتفقد النصف الأخير من هذا البيت، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض» (١).

(١) الجاحظ : البيان والتبيين تحقيق : عبد السلام هارون، مكتبة الخارجي ١٩٣٨م : ١/ ٦٥ ــ ٦٦ . قفر: خال. لسان العرب ٣ / ١٣٥ ــ يتتعتع : يقلق ويعيا ويتردد. السابق ١ / ٣٢٢ . يتلجلج: يتردد في الكلام. السابق ٣ / ٣٤٤ ــ عزف : انصرف عن الدنيا وعافها. السابق ٢ / ٧٦٧ .

يفصح الجاحظ هنا عما لم يفصح عنه ابن المقفع؛ حيث ذكر الألفاظ المتنافرة فى بيت واحد باعتباره وحدة جزئية فى النص الشعرى، كما جاء فى كلا البيتين، وقد بين أن ذلك أدى إلى صعوبة النطق وهدفه من بيان هذا الأثر، هو نفس ما نص عليه ابن المقفع، وهو ضرورة مراعاة ضم الألفاظ إلى ما يماثلها، فى سهولة نطقها، وبعد مخارجها.

ومعنى هذا أنه يجب على الشاعر تجنب ضم الألفاظ ذات الحروف المتقاربة، والأصوات المتحدة المخرج؛ لأن ذلك يؤدى إلى صعوبة فى النطق وثقل فى السمع، على نحو ما تمثل فى بيت (وقبر حرب..) إذ إن «بعض ألفاظه يتبرأ من بعض»، وبيت (لم يضرها .. نحو عزف نفس ذهول) لأنه «يثقل التلفظ به وسماعه، لما فيه من تكرر حروف الحلق»(١).

وقد قوى الجاحظ هذه الفكرة بقوله: «وأنشدنى أبو العاصى قال : أنشدنى خلف الأحمر.

وبعض قريض القوم أولاد علة　　يُكدُّ لسان الناطق المتحفظ

وقال ابو العاصى: وأنشدنى فى ذلك أبو البيداء الرياحى:

وشعر كبعر الكبش فرق بينه　　لسان دَعِيّ فى القريض دخيل

أما قول خلف، فإنه يقول: إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت

---

(٢) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة بتحقيق: عبد المتعال الصعيدى، مكتبة صبيح، مصر ط ١٩٦٩ صـ ٨٨ .

من الشعـر، لا يقع بعضهـا مماثلاً لبعض، كان مـا بينها من التنافـر، ما بين أولاد العلات، وإذا كـانت الكلمة لـيس موقعـها إلى جنب أختـهـا مرضـيا موافقـا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشـعر مؤونة .. وأما قوله (كـبعر الكبش)؛ فـإنما ذهب إلى أن بعـر الكبش، يقع متـفـرقا غـير مـؤتلف، ولا متجاور، وكذلك حروف الكلام، وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة ملسا ولينة المعاطف سـهلة، وتراها مـختلفـة سهـلة لينة ورطبة مواتيـة(١) سلسـة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كـأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»(٢).

يهدف الجاحظ بهذه التقوية إلى التأكيد على مثول رابطة «التماثل والتشابه» فى البيت المفرد وصولاً إلى إحكامه، فإحكام القصيدة، ولتحقيق هذا الهدف يجب تجنب وقوع التنافر اللفظى، والخلل التركيبى،حال نشدان جمع المتوافق من الألفـاظ، وتجنب تكرير اللفظ، أو الحـرف الخارج من مـخرج واحـد، وإبعاد الكلمة المفردة عن نظيرتها، على نحو ما سجل ذلك خلف الأحمر فى بيته.

ولكن هذه الرابطة قد تتعدى مجرد حـصرها، فى تجاور المتشابه والمتماثل من الألفاظ، إلى ضـم الألفاظ ذات الحروف المتـصفة بصـفات نوعـية هى: سهولة المخـرج، والرقة، والخفة على اللسـان، على نحو استدعـائى، حتى

---

(١) البيان والتبيين ١/٦٦.

(٢) السابق: ١ /٦٦.

يمكن النظر إلى البيت جميعه ـ باعتباره وحدة كبرى فى النص ـ كأنه كلمة واحدة، وإلى الكلمة بسائر حروفها، كأنها حرف واحد.

وقد أتى الجاحظ بمثالين للألفاظ، أو الأجزاء المنسجمة القابلة للربط، أو «لما لا تتباين ألفاظه ولا تتنافر أجزاؤه؛ أولهما قول الثقفى:

من كان ذا عضد يدرك ظلامته ... إن الذليل الذى ليست له عضد

تنبو يداه إذا ما قلّ ناصره ... ويأنف الضيم إذ أثرى له عدد

وثانيهما قول أبى حية النميرى.

رمتنى وستر الله بينى وبينها ... عشية آرام الكناس رميم

رميم التى قالت لجارات بيتها ... ضمنت لكم ألا يزال يهيم

ألا رب يوم لو رمتنى رميتها ... ولكن عهدى بالنضال قديم

يعقب الجاحظ على هذين المثالين بقوله«فهذا فى اقتران الألفاظ»(١)؛ أى أن الرابطة فى النص الشعرى، لا تتحقق إلا باقتران الألفاظ المتخالفة أو الكلمات المتغايرة، من جهة تألفها من الحروف المتباعدة المخارج، الخالية من التكرار المتقارب فى النطق، وهذه الرابطة هى «التخالف».

---

(١) البيان والتبيين ١/ ٦٨ ـ ٦٩. عضد: ساعد الإنسان: ما بين المرفق إلى الكتف ٢/ ٨٠٣. ظلامته: الظلامة: ما تطلبه عند الظالم. ٢/ ٦٥٠ يأنف: يكره ١/ ١١٦. تنبو: تتباعد ٣/ ٥٧٣. آرام الكناس: مكان. رميم. اسم امرأة.

وقد التمس الجاحظ هذه الرابطة فى الكلمة المفردة من الناحية الصوتية فقال: «فأما فى اقتران الحروف، فإن الجيم (ج) لا تقارن الظاء (ظ)، ولا القاف (ق)، ولا الطاء (ط)، ولا الغين (غ). بتقديم، ولا بتأخير. والزاى لا تقارن الظاء (ظ)، ولا السين (س)، ولا الضاد (ض)، ولا الذال (ذ) بتقديم ولا بتأخير»(١).

ويقصد بهذا أن تحقيق رابطة الجمع بين المتوافق من الحروف، تقضى بتجنب الجمع بين الحروف المتماثلة صوتيا، حتى لا تكون ثقيلة فى النطق وعلى السمع، مثل حرفى الجيم والزاى، اللذين لا يوافقهما اقتران تلك الحروف المعينة بهما.

ويعنى هذا أن علاقة هذين الحرفين بالحروف المذكورة متحدة صوتياً، ومن ثم فإن الاقتران فى هذه الحالة يمثل ثقلاً وتنافراً يفقد الكلمة إمكانية الانسجام والربط، فالجاحظ يرجع عدم قرن الحروف الأربعة وهى: (ظ ـ ق ـ ط ـ غ) بحرف الجيم (ج) قرنا مباشراً دون فاصل ـ إلى أن كل واحد من الحروف الخمسة هو حرف مجهور، أو صوت مجهور Voiced «تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به»، كما تشير إلى ذلك الدراسات الصوتية القديمة والحديثة؛ إذ إن الجمع أو القرن بين الأصوات المجهورة فى إطار اللفظ المفرد ـ ينشأ عنه تنافر بين الحروف، وثقل فى النطق، وعلى السمع.

(١) البيان والتبيين: ١/ ٦٩.

إن هذا السبب نفسه هو الذى جعل الجاحظ يحذر من القرن بين الزاى (ز)، والحروف (ط - س - ض - ذ). إذ هى جميعاً مجهورة، وعلى هذا فإنه يمنع قرن الحرف المهموس، بحرف آخر مهموس، إذ الحرف المهموس صوت مهموس: Voiceless كما يشير علم اللغة الحديث «لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به»(١).

ومن ثم فإن صحة اللفظ وسلامته فى النثر، أو وفى الشعر، تقوم على قرن المجهور بالمهموس. وفى هذا إشارة إلى أن ثمة ضرورة على الشاعر أو الناثر، وهى اختيار الألفاظ التى تنطوى على ما يمكن أن يسمى قاعدة «التضاد الصوتى، أو التخالف الحرفى»، وتوافر هذه القاعدة فى ثروة الشاعر اللفظية، يمنح ألفاظه، أو مفرداته خاصية الانسجام والترابط.

وقد بحث الجاحظ مسألة ارتباط المعنى الجزئى باللفظ المفرد، أو بالكلمة

(١) د. كمال بشر، علم اللغة العام (الأصوات). ص ٨٧. وقد حصر الدكتور كمال بشر الأصوات المهموسة فى العربية في (١٢ صوتا) وهى ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ. انظر ص ٨٧. ويلاحظ أن حرفى الطاء (ط) والقاف (ق) هنا مهموسان بينما جاءا عند الجاحظ فى نصه مجهورين، وليس ثمة من اضطراب، لأن علماء العربية أضافوا الطاء (ط) والقاف (ق) إلى الأصوات المجهورة وأخرجوها من الأصوات المهموسة)وذلك راجع إلى أن النطق بهما لا يوافق نطقنا لهذين الصوتين. ص ٨٨ من علم اللغة العام. كما يلاحظ أن حرف السين (س) وهو مهموس وارد فى نص الجاحظ ضمن ما يعتبر من الأصوات المجهورة، فهل يُقال إن النطق بهذا الحرف كان نطقا قديما يخالف نطقنا به حديثا، أم أن الجاحظ قد أخطأ فى وضع هذا الحرف هنا ضمن الأصوات المجهورة؟

المفردة معتمداً على ما طرحه من أقوال فى «الصحيفة الهندية» التى تختص ببلاغة الهنود، فقد ورد فى هذه الصحيفة: «ومن علم حق المعنى أن يكون الاسم(١). له طبقا وتلك الحال له وفقا، ويكون الاسم له، لافاضلا، ولا مفضولاً، ولا مقصراً ، ولا مشتركاً، ولامضمنا، ويكون مع ذلك ذاكرا لما عقد عليه أول كلامه، ويكون تصفحه لمصادره، فى وزن تصفحه لموارده، ويكون لفظه مونقاً، ولهول تلك المقامات معاوداً(٢).

فهو يرى أن من الضرورى تطابق المعنى الجزئى وتوافقه مع اللفظ المفرد، أو الكلمة المفردة، بحيث يكون الأخير مؤديا له ومصوراً إياه على جهة التحديد، ويكون على قدره، من حيث الدلالة عليه دون زيادة أو نقص، ويترتب على ذلك أن على الشاعر ألا يعرض المعنى العالى القدر، الرفيع المنزلة بلفظ ضعيف ولا ركيك. وألاّ يعرضه بلفظ يقبل الاشتراك، فيتعدد فهمه، ويتنوع تفسيره. وكل هذا يفيد أن الربط بين اللفظ المفرد والمعنى الجزئى فى النص الأدبى، لا يتحقق إلا عن طريق مراعاة التطابق بينهما.

كما يرى الجاحظ كذلك أنه من الضرورى الإشارة فى آخر الكلام إلى ما ذكره البليغ فى أوله: «ويكون مع ذلك ذاكرا لما عقد عليه أول كلامه»، ويهدف بذلك إلى توفير رابط يربط جزئيات الكلام - لفظا ومعنى - بعضها ببعض، لأن الإشارة إلى السابق، ليست إلا سيطرة ذهنية لغوية على مسير

(١) يقصد بالاسم : اللفظ، أو الكلمة المفردة .
(٢) البيان والتبيين ١/ ٩٣ .

الصياغة. وهذه السيطرة تعمد إلى التسوية فى الاهتمام بين المتقدم والمتأخر من الكلام، أو بين أوله وآخره، ولذا قال: «ويكون تصفحه لمصادره فى وزن تصفحه لموارده» كما سبق.

وقد أكمل الجاحظ فكرته عن الربط بين عنصرى الصياغة (اللفظ والمعنى) فروى روايتين: الأولى: لأبى الحسن فى قوله: قيل لإياس: ما فيك عيب إلا كثرة الكلام. قال: فتسمعون صوابا أم خطأ؟ قالوا: لا، بل صواباً، قال: فالزيادة من الخير خير».

يعلق الجاحظ على هذه الرواية بقوله: «وليس كما قال؛ لأن للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن قدر الاحتمال، ودعا إلى الاستثقال والملال، فذلك الفاضل هو الهذر، وهو الخطل، وهو الإسهاب الذى سمعت الحكماء يعيبونه»(١). والرواية الثانية: لثمامة فى قوله: «قلت لجعفر(٢): ما البيان؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلى مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذى لابد منه: أن يكون سليما من التكلف، بعيدا من الصنعة، بريئاً من التعقيد، غنياً عن التأويل(٣)». ويضيف الجاحظ إلى ذلك قول الأصمعى: «البليغ من طبق المفصل(٤)، وأغناك عن المفسر(٥)». ويقول الجاحظ أخيراً «وقال بعضهم -

(١) البيان والتبيين ١/ ٩٩.

(٢) يقصد جعفر بن يحيى البرمكى   (٣) السابق ١/ ١١٥.

(٤) أى إصابة محكمة فأبان العضو من العضو، ثم جعل لحسن الإصابة فى القول.

(٥) البيان والتبيين ١/ ١١٥.

وهو أحسن ما اجتبيناه ودوناه ـ لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»(١).

يهدف الجاحظ من فحص هذه الأقوال الأربعة، واختبارها ـ إلى التعرف على وجهة الربط بين عنصرى الصياغة. فرأى أن «الزيادة» فى المعنى عن طريق التطويل اللفظى، لا بد أن تكون خاضعة لرابطة قائمة على «الاحتياج»، وعلى «مراعاة» حال المتلقى.

ويترتب على ذلك أن أية زيادة يحدثها الشاعر فى المعنى المتناول، لابد أن تكون مستدعاة من قبل هذا المعنى على جهة الضرورة، لحاجته إليها بأن تكمل نقصا، أوتوضح غامضاً فيه. وإذا غاب عن الزيادة هذا الشرط اعتبرت غير ضرورية وسهل من ثمَّ الاستغناء عنها. ولذلك اعترض الجاحظ على قول أبى الحسن «فالزيادة من الخير خير». لأنه رأى أن «للكلام غاية ولنشاط السامعين نهاية.

أى أن قيمة الكلام فى بلوغ غايته المنحصرة فى إتمام المعنى وإكماله عند حد معين، وفى سد حاجة هذا المعنى، بما ينيره، ويضيئه، كالتصوير مثلا، ولذلك فما زاد على هذه الغاية المؤثرة يعد تطويلاً أو تزيداً فى الكلام يدل على فقد ترابطه.

(١) السابق ١/١١٥ .

كما أن قيمة الكلام فى مراعاة البليغ، أو الشاعر، أن نشاط المتلقى فى الإصغاء، أو المتابعة يكون بصفة عامة محدودا، ولذا فالتطويل ليس فى صالحه ولا فى صالح النص الملقى إليه، لأن مازاد على الطاقة المحدودة، وما أثار الملل والاستثقال فى النفس ـ يعتبر إسهابا غير فنى، يفقد «الرابطة» بين أجزاء الصياغة اللفظية والمعنوية.

وفى إطار فكرتى الاحتياج والمراعاة يرى الجاحظ ضرورة مثولهما، باعتبار أنهما يمثلان رابطة تحقق الترابط بين العنصرين، وهى رابطة التلازم التى تعنى إحاطة اللفظ بالمعنى إحاطة تامة، تؤدى إلى الإحكام، فلا يكون متنوع الدلالة، أو كثير التأويل، والتى تعنى كذلك الاستدعاء التبادلى، أى استدعاء كل من العنصرين للآخر على جهة الضرورة.

وقد عنى ابن قتيبة (ـــ ٢٧٦ هـ) ببحث الرابطة الجزئية بين اللفظ ومدلوله الأصلى، عند تناوله العلاقة بين الاستعارة والحقيقة، فرأى أن هذه الرابطة ناشئة عن أمرين يتعلقان بنوع الوصف اللاحق بالاستعارة وطبيعته.

أما الأمر الأول: فهو قوة الصفة فى أحد طرفى الصورة الاستعارية، وذلك فى قوله: «فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة، إذا كان المسمى بها من الآخر، أو مجاوراً له أو مشاكلاً له، فيقولون للنبات: (نوء)؛ لأنه عن النوء يكون عندهم، قال رؤبة (وجف أنواء السحاب المرتزق). أى جف البقل، ويقولون للمطر سماء، لأنه من السماء ينزل، ويقولون : مازلنا نطأ السماء حتى أتيناكم ، قال الشاعر:

إذا سقط السماء بأرض قوم   رعيناه وإن كانوا غضابا

ويقال : ضحكت الأرض، إذا أنبتت؛ لأنها تبدى عن حسن النبات وتتفتق عن الزهور مشاكلاً، كما يتفتق الضاحك عن الثغر، ولذلك قيل لطلع النخل إذا تفتق عنه كافوره ــ الضحك؛ لأنه يبدو منه للناظرين كبياض الثغر، ويقال : ضحكت الطلعة، ويقال : النور يضاحك الشمس، لأنه يدور معها، قال الأعشى يذكر روضة :

يضاحك الشمس منها كوكبٌ شَرِقٌ   مُؤزرٌ بعميم النبت مكتهلُ

ومثل هذا كثير فى كلام العرب»(١).

ثم يذكر ما فى القرآن الكريم من استعارات، ومنها استعارة: (يوم يكشف عن ساق)، أى عن شدة الأمر . . وأصل هذا أن الرجل إذا وقع فى أمر عظيم يحتاج إلى المعاناة والجد فيه ــ شمَّر عن ساقه عنده، فاستعيرت الساق فى موضع الشدة؛ قال دريد بن الصمة يرثى رجلاً:

كميش الإزار خارج نصف ساقه   صبورٌ على الجلاَّء طلاَّع أنْجُدِ

وقال الهذلى :

وكنت إذا جارى دعا لمضوفة   أشمِّر حتى ينصفَ الساق مئزرى(٢)

---

(١) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن. ت السيد أحمد صقر ص١٨٨ وأنواء: جمع نوء : مطر السحاب. لسان العرب ٣ / ٧٣٦ .

(١) تأويل مشكل القرآن ص١٨٩، وديوان دريد بن الصّمة ص١٥، وكميش: عزوم: ماض سريع فى أموره ٣٠/ ٢٩٥.

يلتمس ابن قتيبة فى هذين النصين تلك الرابطة التى يجب أن تربط بين صورة الاستعارة والحقيقة، التى استعيض عنها بهذه الصورة، وهى «قوة الصفة فى المستعار»، التى تتأسس على أحد ثلاثة أسس وهى: «أن المستعار من المستعار له، أو من سببه، أو مجاور له، أو مشابه»؛ فقول رؤبة: (جف أنواء السحاب) يعنى به جف البقل، أو النبات، لأن مطر السحاب سبب فى إنباته، وكذلك قول الشاعر (سقط .. رعيناه..) يقصد به: رعوا النبات لأنه ناشىء عن المطر.

وتربط هذه الرابطة أيضاً بين المتشاكلين، أو المتوافقين، وبين المتجاورين؛ فبالنسبة للمتشاكلين، قوله (ضحكت الأرض)، أريد به ظهور النبات أو الزهر الحسن، وكل من الضحك والظهور مشاكل مشابه، فكما يتفتق الضاحك عن الثغر الجميل تنبت الأرض زهرها ونباتها الحسن. وفيما يتعلق بالمتجاورين، تظهر هذه الرابطة فى قول الشاعر «النور يضاحك الشمس» وقول الأعشى (يضاحك الشمس منها كوكب..) ـ لأن مضاحكة كل من النور والكوكب للشمس، عنى بها الظهور والإشراق، والنور والكوكب يدوران مع الشمس ويجاورانها، ولهذا يرى ابن قتيبة أن «الشىء يستعار للشىء، لقوة الصفة فى المستعار. ولذلك أقيم مقامه، لإيضاح المعنى وإبرازه»(١).

(١) تأويل مشكل القرآن ص ١٨٩ .

والأمر الثانى الذى يربط الاستعارة بالحقيقة أو الواقع ــ هو «استقصاء الصفة». وقد عرض لذلك ابن قتيبة عند حديثه عن المبالغة فى الاستعارة؛ فقد بين «أن قول العرب فى العظيم الشأن الرفيع المنزلة: (أظلمت الشمس له، أو كسف القمر لقدره، أو بكت الريح والبرق والسماء والأرض) - يريدون به: المبالغة فى وصف الحبيبة به، وأنها قد شملت وعمّت، وليس ذلك بكذب، لأنهم جميعاً متواطئون عليه، والسامعون له يعرفون مذهب القائل فيه، وهكذا يفعلون فى كل ما أرادوا أن يعظموه ويستقصوا صفته»(١).

يريد ابن قتيبة فى هذا النص بيان أن الرابطة الكائنة بين المستعار والمستعار له فى العبارات المجازية السابقة، هى استقصاء، ورصد أغلب نواحى العظمة فى الرجل موضوع الحديث. وهذا الاستقصاء، أو الرصد يمثل ضرورة؛ لأن صاحب الصفة المستقصاة يستحقه، ولأن قول القائل غير بعيد عن مداركهم، إذ هم يعرفون مذهبه، ويفهمون توجهه فى وصف المرثى، أو الممدوح.

ويتضح من ذلك، أن ما عرض إليه ابن قتيبة محصور فى الاهتمام بقوة الرابطة الجزئية فى الصورة الاستعارية المحدودة، المنحصرة فى دائرة الفكرة الجزئية.

---

(١) السابق ص ١٩٠.

ولكن أبا العبّاس أحمد بن ثعلب (ــ ٢٩١هــ) وسّع هذه الفكرة، فالتمس قوة «الرابطة الجزئية» في البناء الكلى للبيت، أو الأبيات، وذلك في مبحثين من كتاب قواعد الشعر هما : «الأبيات الغر»، «والأبيات المرجّلة» التى يمكن للمتلقى أن يقف في كليهما على عناية ثعلب لفكرة الإحكام، أو الترابط الماثلة في بعض النصوص الشعرية.

يقول في المبحث الأول: «والأبيات الغر، واحدها أغر، وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه دون عجزه، وكان لو طرح آخره لأغنى أوله بوضوح دلالته .. فأخف الكلام على الناطق مؤونة وأسهله على السامع مَحْملا ما فهم عن ابتدائه مراد قائله، وأبان قليله ووضح دليله؛ فقد وصفت العرب الإيجاز فقرّظته، وذكرت الاختصار ففضلته، فقالوا : لمحة دالة لا تخطىء ولا تبطئ، ووحى صرح عن ضمير، وأومأ فأغنى، وهذه الطبقة من الاختيار والنوع، كقول الخنساء :

وإن صخرا لتأتم الهداة بــه   كأنــه علـم فى رأسـه نـار

وقال النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركى   وإن خلت أنَّ المنتأى عنك واسع(١)

(١) ثعلب : قواعد الشعر، ت: محمد عبد المنعم خفاجى ط (١) ١٩٤٨ الحلبى بمصر ص ٦٧ ــ ٦٨ ، وديوان الخنساء ص ٩٣ وديوان النابغة ص ١٠٨ .

فثعلب يقف إلى جانب البيت الذى تمثل فيه الجزئية قوة مستقلة، هذه الجزئية المتعلقة بالصدر، الذى يجب أن يفى بالمعنى المراد دون عجزه، على أساس أن أخف الكلام «ما فهم عن ابتدائه مراد قائله، وأبان قليله ووضح دليله».

وقد بنى ثعلب ذلك على فكرته عن الذوق العربى المتمكن فى النفوس، إذ إن العرب تميل إلى الإيجاز فى القول، وتعتبره مظهراً بلاغياً، حيث تفضل اللمحة الدالة، والإيحاء بالمعنى والإيماء إليه، بدلاً من التفصيل والتطويل والإسهاب، على نحو ما ظهر فى بيتى الخنساء والنابغة.

فصدر بيت الخنساء بدا أنه قد اشتمل على معنى يمكن الاكتفاء به دون حاجة إلى عجز يكمله؛ فصخر قد امتلك قوة تأثير ظاهرة يقصدها الناس ويهتدون بها، وقد بدا عجز هذا البيت كذلك متضمناً معنى يجرى فى مجرى صدره ويمكن الاقتصار عليه. وعلى الرغم من هذه الاستقلالية الظاهرة للصدر والعجز، فإن ثمة رابطة تربط بينهما يمكن تسميتها «تقوية المعنى»، حيث قد جاء العجز مقوياً لمعنى فى الصدر متقدم وضّح مراده، بهدف تأكيده ودعمه، ولذا لا يمكن التسليم بالاستقلال التام لجزئى البيت، إذ لا معنى لابتداء أمر دون تنمية، كما أنه لا معنى لوصف مقدمة رأس الفرس بالغر من غير تصور طبيعة باقى جسمه.

وكذلك يقال فى بيت النابغة؛ فصدره يحتوى على معنى قصد فيه النابغة مدح النعمان الذى كان قد أهدر دمه ـ بأنه ملاحق له كظلام الليل، ويشتمل عجزه على معنى هو أنه لا مهرب ولا أمل رغم بعد المسافة بينهما، فهو

ملاحق له كذلك. فالأساس الذى بنى عليه كلا الجزأين واحد وهو «الملاحقة المستمرة». ومن هنا فقد يتصور أن ثمة استقلالا لكل جزء عن الآخر، ولكن يمنع هذا التصور مثول تلك الرابطة التى ربطت بين جزئى البيت وهى «تقوية المعنى»، التى تهدف هنا إلى التسليم بقوة تأثير شخصية النعمان، وشدة حضوره فى ذهن النابغة، رغم الهروب وبعد المسافة.

ولكن ثعلبا يطور فكرته على نحو أصرح وأوضح، إذ نظر فى البيت الواحد، على أساس أنه جملة واحدة لا تكتمل إلا بالفراغ منها، يقول: فى المبحث الثانى محدداً وصف «الأبيات المرجلة»(١).

«والأبيات المرجلة هى التى يكمل معنى كل بيت منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيته، فهو أبعدها عن عمود البلاغة وأزّمها عند أهل الرواية، إذا كان فهم الابتداء مقروناً بآخره وكان صدره منوطاً(٢) بعجزه، فلو طرحت قافية البيت، وجبت استمالته ونسب إلى التخليط قائله، قال امرؤ القيس :

إذا المرء لم يخزُن عليه لسانه فليس على شئ سواه بخزان

وقال زهير :

فإن الحق مقطعه ثلاثٌ يمين أو نفار أو جلاء(٣)

(١) قواعد الشعر ص ٧٩ .

(٢) منوطاً = متوقفاً مرهوناً .

(٣) قواعد الشعر ص٧٩ - ٨٠ وثمة أمثلة أخرى لأبى تمام ص ٨٠ والحارث بن حلزة والخنساء وآخرين ص ٨٠ - ٨٢. وينظر ديوان امرئ القيس ص ٩٠ وديوان زهير ص١٢ .

فهو يرى أن البيت المرجَّل هو الذى لا يكمل معناه، ولا يمكن تصور مراد قائله إلا بعد الانتهاء من قراءة آخر كلمة فيه وهى «القافية». ومن ثم فإنه لا يكتفى ببعضه عن جميعه، لأن معنى العجز مكمل لصدره؛ وفى هذا دليل على أنه يرى ضرورة الارتباط بينهما حتى تتحقق للبيت وحدته، على نحو ما تبين فى بيتى امرىء القيس، وزهير؛ فقد ذكر زهير فى بدء بيته أن الحق يستهدف ثلاثة أمور. إن التوقف عند هذا البدء ـ حسب رأى ثعلب ـ ليس فنيا؛ لأنه نقص يمكن مجانبته لو أكمل هذا البدء، وحينئذ يكون المعنى الذي يتضمنه العجز هو الذى استدعاء الصدر، فعقب ذكر «الثلاث» كان لابد من عدّها والنص عليها جميعا، فالرابطة بينهما تتعين في قوة الجزئية الساعية إلى أخرى ضرورة، فهى رابطة «استدعائية تكميلية».

ولكن قوة الجزئية المتحركة، اختلف مفهومها عند أبي سعيد السيرافى (ـ ٣٦٢ هـ) عن مفهومها لدى السابقين عليه، إذ إنه نظر إليها فى إطار المعنى النحوى، الذى يعتبر الأساس الصحيح لبناء النص الشعرى: يقول فى ذلك: «معانى النحو متقسمة بين حركات اللفظ وسكناته، وبين وضع الحروف فى مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير، وتوخى الصواب فى ذلك، وتجنب الخطأ من ذلك. وإن زاغ شىء عن هذا النعت ـ فإنه لا يخلو من أن يكون سائغاً بالاستعمال النادر والتأويل البعيد، أو مردوداً لخروجه من عادة القوم الجارية على فطرتهم(١).

(١) أبو سعيد السيرافى: ضمن كتاب: الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدى. تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة ـ بيروت لبنان ـ ١/ ٢١.

يتعين من النص أن السيرافى يؤكد على أن الوعى بدور الأدوات النحوية ووظائفها باعتبارها ـ جزئيات وعناصر فى بناء النص الشعرى ـ يقود إلى فهم هذا النص واستيعاب خصائصه؛ لأن التوظيف الواعى لهذه الأدوات يسبب بدوره إدراكا للمعانى النحوية فى النص الأدبى، التى هى نتيجة فاعلية هذا التوظيف، وهذا يعنى أن معانى النحو لا تفهم فهما صحيحاً إلا بمراعاة عناصر جزئية فى النص، واستخدامها استخداما فعالاً، ومن هذه العناصر «حركات اللفظ وسكناته»، أى صحة ضبط الكلمة بناء على موقعها الإعرابى، ومنها «وضع الحروف فى مواضعها المقتضية لها» أى ترتيب الحروف المكونة للكلمة على حسب السلامة الصوتية، ومنها «تأليف الكلام» الذى يقضى بتعديل الجزئيات، أو الألفاظ وتنظيمها عن طريق التقديم والتأخير، وتوخى الصواب وتجنب الخطأ فى ذلك.

فالرابطة التى أوجدتها قوة الجزئية هنا ـ هى «رابطة تدرجية نامية»؛ لأن البحث فى صوغ النص الشعرى ـ أو الأدبى ـ ينبغى أن يبدأ بالحرف من حيث اقترانه بغيره فى الكلمة الواحدة، على نحو صحيح غير متنافر صوتياً، ثم يثنى بالكلمة أو اللفظ، من جهة إسناده إلى لفظ آخر فى «جملة جامعة» لهما، تتحقق فيها صحة الحركات وسكناتها، ثم يثلث بتأليف الجمل وتوثيقها، مما يتيح وضوح المعانى النحوية التى تعين على فهم النص وإدراكه.

وقد شارك أبو الحسن على بن عيسى الرمانى (ـ ٣٨٦هـ)، السيرافىَّ عنايته بنظام حروف اللفظ، كما شارك الجاحظ فى ذلك(١)، وهو بسبيل التدليل على إعجاز القرآن الكريم، وإن كان الرمانى قد عمد إلى التوسع

(١) انظر ص ٢٩، ٣٠، ٤٥، ٤٦ من هذا الفصل.

فيما ذكره عند بحثه فى «تلاؤم الحروف»، وفيما تكلم فيه ابن قتيبة خاصا بصلة الاستعارة بالحقيقة الجزئية، فضلا عن انفراده بالحديث عن علاقة الكلمة بنظيرتها فى مبحث التجانس.

ففى تلاؤم الحروف يقول: «التلاؤم: نقيض التنافر، والتلاؤم: تعديل الحروف فى التأليف، والتأليف على ثلاثة أوجه : متنافر، ومتلائم فى الطبقة الوسطى، ومتلائم فى الطبقة العليا؛ فالتأليف المتنافر، كقول الشاعر :

**وقبر حرب بمكان قفر		وليس قرب قبر حرب قبر**

وأما التأليف المتلائم في الطبقة الوسطى، وهو من أحسنها، فكقول الشاعر: (أبى حية النميرى)

**رمتنى وستر الله بينى وبينها		عشية آرام الكناس رميم**

**رميم التى قالت لجيران بيتها		ضمنت لكم ألا يزال يهيم**

**ألا رب يوم لو رمتنى رميتها		ولكن عهدى بالنضال قديم**

والمتلائم فى الطبقة العليا: القرآن كله، وذلك بين لمن تأمله، والفرق بينه وبين غيره من الكلام فى تلاؤم الحروف، على نحو الفرق بين المتنافر والمتلائم فى الطبقة الوسطى، وبعض الناس أشد إحساسا بذلك وفطنة له من بعض، كما أن بعضهم أشد إحساساً بتمييز الموزون فى الشعر من المكسور، واختلاف الناس فى ذلك من جهة الطباع كاختلافهم فى الصور والأخلاق، والسبب في التلاؤم تعديل الحروف الشديد، وذلك أنه إذا بعد البعد الشديد كان بمنزلة الظفر، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشى المقيد، لأنه بمنزلة رفع اللسان ورده إلى مكانه، وكلاهما صعب على اللسان،

والسهولة من ذلك فى الاعتدال، ولذلك وقع فى الكلام الإدغام والإبدال»(١).

يظهر من النص أن الرمانى، يبحث فى الفرق بين التأليف المتلائم والتأليف المتنافر، وفى كل منهما يعنى ببيان مدى الترابط فى حروف الكلمة المتلائمة، وحروف الكلمة المتنافرة فى حال الانفراد، وفى حال الضم إلى أخرى مماثلة؛ فالحروف فى بيت (وقبر حرب...) فاقدة للربط الفعال؛ لأنها متنافرة تنافرا ثقل على اللسان نطقها، إذ إنها حروف مجهورة تقاربت فى المخارج قرباً شديداً مع تكرارها، فأشبهت مشى الإنسان المقيد، وتجنب ذلك يكون بتباعد الحروف من المخارج، أى بقرن المجهور بالمهموس، وبتوظيف الإدغام والإبدال، وحينئذ يتحقق للنص (الاعتدال)، فيسهل على اللسان نطق هذه الحروف، وتتقبل الأذن سماعها.

وكما أرجع سهولة النطق إلى اختيار صاحب الكلام، أسند « تعديل الحروف فى التأليف» إلى قدرته الشعورية التى تنشد التلاؤم، ذلك أن تلاؤم الحروف وترابطها وانسجامها مع بعضها البعض ـ خاضع لإحساس الشاعر وفطنته، فيفرق حال استعمالها بين المتنافر والمتلائم كما يفرق بين الموزون من الشعر والمكسور منه، على نحو ما اتضح فى أبيات أبى حية النمرى (رمتنى.. إلى آخر الأبيات)؛ فلم تكن الحروف فيها متباعدةً بُعْداً شديداً، ولم تكن قريبة قربا شديداً؛ لأن صاحبها قد عمد إلى الاعتدال، ومن ثم فإن الرابطة التى ينشدها الرمانى هنا هى: رابطة «التخالف، أو التضاد».

(١) النكت فى إعجاز القرآن ضمن. ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن. ت محمد خلف الله أحمد ود. محمد زغلول سلام، دار المعاروف ط ١٩٧٠م

وقد التمس الرماني قيمة هذا التلاؤم في التعبير الفني، وذلك بقوله: «والفائدة في التلاؤم، حسن الكلام في السمع، وسهولته في اللفظ، وتقبل المعنى له في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة وطريق الدلالة، ومثل ذلك مثل قراءة الكتاب في أحسن ما يكون من الخط والحرف، وقراءته في أقبح ما يكون من الحرف والخط، فذلك متفاوت في الصورة، وإن كانت المعاني واحدة»(١).

فالتلاؤم عنده يحقق ثلاث فوائد، تؤثر كل واحدة منها في نفس المتلقي، الأولى: أنه يجعل الكلام النثري والكلام الشعري حسن الوقع على سمعه والثانية: أنه يسهل اللفظ وييسره، إذ النفس عادة تميل إلي الوضوح واليسر، وتأبى الغموض والتعقيد، كما هو حالها مع ضد الكلام المتلائم وهو المتنافر. والثالثة: أنه يعمل على توافق اللفظ مع المعنى المراد صوغه، فتتقبل النفس الصياغة اللفظية المتوافقة.

فهذه الفوائد الثلاث تمثل مجتمعة وظيفة فعالة، تتدخل في تعديل حروف الكلمة أو اللفظ، فيسهل نطقها ويحسن على السمع ورودها. ولذا قال: «ومخارج الحروف مختلفة: فمنها ما هو من أقصى الحلق، ومنها ما هو من أدنى الفم، ومنها ما هو الوسائط بين ذلك، والتلاؤم في التعديل من غير بعد شديد أو قرب شديد، وذلك يظهر بسهولته على اللسان، وحسنه في الأسماع وتقبله في الطباع. فإذا انضاف إلى ذلك حسن البيان في صحة البرهان في أعلى الطبقات، ظهر الإعجاز للجيد الطباع، البصير بجواهر الكلام، كما يظهر له أعلى طبقات الشعر من أدناها إذا تفاوت ما بينها» (٢).

---

(١) ثلاث رسائل ص ٩٦ .

(٢) السابق ص ٩٦ .

فهو يريد من الشاعر ـ والكاتب ـ التدخل في تعديل الحروف نظراً للاختلاف الحاصل في مخارجها، بحيث يكون ثمة «اختيار وسط»؛ فلا يتطرف في الإبعاد بين الحروف المتوافقة، ولا يشتط في التقريب بين الحروف المتخالفة، وحينئذ تكون عملية التعديل مؤثرة تأثيرا إيجابيا في المتلقي. وهدف التعديل على هذا النحو هو توفير فاعلية للحروف، قادرة على إحداث رابطة مؤثرة في ربط الألفاظ، وهي رابطة التخالف والتغاير المعتدلة.

وفي مبحث التجانس عرض الرماني لربط الكلمة بما يناظرها، فقال: «تجانس البلاغة هو بيان بأنواع الكلام، الذي يجمعه أصل واحد في اللغة، والتجانس على وجهين: مزاوجة ومناسبة؛ فالمزاوجة تقع في الجزاء، كقوله تعالى: ﴿فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه﴾. أي جاوزه بما يستحق عن طريق العدل، إلا أنه استعير للثاني لفظ الاعتداء لتأكيد الدلالة على المساواة في المقدار، فجاء على مزاوجة الكلام، لحسن البيان... والعرب تقول: الجزاء بالجزاء، وإنما هو على مزاوجة الكلام. قال عمرو بن كلثوم:

ألاَ لا يَجْهَلَنْ أحدٌ علينا فنجهلَ فوق جَهْلِ الجاهلينا

فهذا حسن في البلاغة، ولكنه دون بلاغة القرآن، لأنه لا يؤذن بالعدل، كما أذنت بلاغة القرآن، وإنما فيه الإيذان براجع الوبال فقط، والاستعارة للثاني أولى من الاستعارة للأول؛ لأن الثاني يحتذى فيه على الأصل، فلذلك نقصت منزلة قولهم الجزاء بالجزاء عن الاستعارة بمزاوجة الكلام في القرآن(١).

(١) السابق ص ٩٩ ـ ١٠٠. الزوزني شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت ط(٢) ١٩٨٢ ص١٧٨

فالرابطة الكائنة بين الكلمة ونظيرتها في لغة العرب النثرية والشعرية هي رابطة «التجانس» أو «المزاوجة»، ذلك لأن الكلمة الثانية في كل من الآية الكريمة (.. فاعتدوا)، وبيت عمرو بن كلثوم (.. فنجهل..)، ليست حقيقية، أي لا تعني الاعتداء في الآية، والجهل في البيت، إذ هي استعارة، الغرض منها ذو وجهين؛ أحدهما: داخلي، أي التدليل على أن ثمة مجابهة يجب أن توظف ضد عمل غير مشروع، فيكون الجزاء من جنس العمل، وثانيهما خارجي: أي «تأكيد الدلالة على المساواة في المقدار» بمعنى أن الكلمة الثانية قد حققت وصفا جمالياً تمثل في «مزاوجة الكلام»، وهو قيمة بيانية تمد التعبير بالجمال والحسن.

وبعد أن التمس الرماني الرابطة في الحروف المكونة للكلمة، وفي الكلمة ونظيرتها، عمد إلى التماس الرابطة التي تربط بين الصورة الاستعارية وأصلها الحقيقي، قال: «الاستعارة: تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة .. وكل استعارة، فلابد فيها من أشياء: مستعار، ومستعار له، ومستعار منه، فاللفظ المستعار قد نقل عن أصل إلى فرع للبيان، وكل استعارة بليغة فهي جمع بين شيئين، بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما بالآخر.. وكل استعارة حسنة فهي توجب بيان لا تنوب منابه الحقيقة كانت أولى به ولم تجز الاستعارة. وكل استعارة فلابد لها من حقيقة وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة، كقول امرىء القيس في صفة الفرس: (قيد الأوابد)، والحقيقة فيه: مانع الأوابد، وقيد الأوابد أبلغ وأحسن.. فكل استعارة لابد لها من حقيقة ولابد من بيان لا يفهم بالحقيقة(١).

(١) السابق ص ٨٥ ــ ٨٦ .

فثمة صلة، أو رابطة بين الصورة الاستعارية والحقيقة المعبر عنها بهذه الصورة؛ وذلك لأن هناك أصلا تدور فى فلكه الحقيقة التى أخذت منه الاستعارة، وهو أصل الدلالة على المعنى فى اللغة. وإذا كان الأمر كذلك، ثبت أن «كل استعارة لابد لها من حقيقة». كما تبين فى قول امرىء القيس، (قيد الأوابد). فى وصفه الفرس، فاللفظ الحقيقى هو «مانع الأوابد»، و «قيد الأوابد»، استعارة أبلغ وأحسن، لكنها لا تنفك عن الحقيقة؛ إذ إن من الظاهر أن اللفظ البديل (قيد) ــ له صلة قوية باللفظ الأصلى الحقيقى (مانع)، ومن ثم كانت الرابطة بينهما رابطة «تلاحم والتصاق».

وقد تقدم الخطابى (ــ ٣٨٨ هـ) بالبحث فى الترابط الجزئى خطوة أوسع من خطا سابقيه، حينما التمس الرابطة بين اللفظ والمعنى فى القرآن، وأوصله ذلك إلى تناولها فى النص الشعرى، وقد استقى من بحثه هذا فكرة اعتبرها قاعدة يستند إليها حال التوجه إلى التماس تلك الرابطة، وهى أن الكلام لايكتمل إلا بثلاثة أمور: «لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورابط لهما ناظم»(١).

وتعنى هذه القاعدة أن العلاقة الرابطة بين عنصرى النص ــ اللفظ والمعنى ــ تتحدد فى النظم وطريقة التأليف، ولذلك قال: «ولم نقتصر فيما اعتمدناه من البلاغة لإعجاز القرآن على مفرد الألفاظ، التى منها يتركب الكلام دون ما يتضمنه من ودائعه، التى هى معانيه، وملابسه التى هى نظوم تأليفه»(٢).

وقال أيضا: «فأما المعانى التى تحملها الألفاظ، فالأمر فى معاناتها أشد، لأنها نتائج العقول، وولائد الأفهام، وبنات الأفكار. وأما رسوم النظم

(١) رسالة القول فى بيان إعجاز القرآن. ضمن كتاب ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن.
(٢) السابق ص ٣٦.

فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر لأنها لجام الألفاظ، وزمام المعانى، وبها تنظيم أجزاء الكلام، ويلتئم بعضه ببعض، فتقدم له صورة فى النفس، يتشكل بها البيان»(١).

وتدل هذه النصوص، على أن الكلام ــ والشعر ــ لكى يكون له قيمة لابد أن تتوافر لعنصريه رابطة توثق بينهما، وهى «النظم»، أو فاعلية التواصل التى تعرضهما متلاحمين بشكل معين، وطريقة خاصة. ومعنى هذا أن كلاً من اللفظ والمعنى فى حالة الانفراد ليس له قيمة ما لم تجمعها رابطة النظم؛ والدليل على ذلك أن إعجاز التعبير القرآنى ليس فى «مفرد الألفاظ»، ولا فى المعنى المستقل بل هو فى «نظوم التأليف» أو «رسوم النظم» التى تعتبر مظهراً لتوافر الرابطة الموثقة لعنصرى اللفظ والمعنى.

ويرى الخطابى أن المعانى إذا كانت حاجتها إلى المعاناة شديدة لجلب ألفاظ تتوافق مع جودتها، فإن حاجة رسوم النظم فى ذلك أشد؛ لأن ما تنطوى عليه من ثقافه وحذق يتدخل فى اختيار اللفظ والمعنى، ويقدمها تقديماً متلاحماً ملتئما.

يترتب على مهارات الثقافة والتنظيم والالتئام تشكيل صورة بيانية مؤثرة من هذين العنصرين لا بأحدهما على انفراد، ولذلك يقول: «إذا كان الأمر فى ذلك على ما وصفناه، فقد علم أنه ليس المفرد بذرب اللسان وطلاقته، كافيا لهذا الشأن، ولا كان من أوتى حظا من بديهة وعارضة، كان ناهضاً بحمله ومضطلعاً بعبئه، ما لم يكن يجمع إليهما سائر الشرائط التى ذكرناها على الوجه الذى حددناه»(١).

(١) السابق ص ٣٦ .
(٢) السابق ص ٣٧ .

يلاحظ أن الخطابى فيما ذكره من نصوص، لم يأخذ المتلقى فى اعتباره وهو يتحدث عن شروط اكتمال الكلام التى حددها باللفظ، والمعنى، والربط، كما تبين منذ قليل، وذلك على الرغم من أن المتلقى يعد طرفا أساسياً فى اكتمال الكلام، فبدونه يفقد الكلام قيمته، ولعل ذلك راجع إلى أن المتلقى لا يحتاج إلى اشارة إليه أو نص عليه، لكونه معدوداً على نحو ضمنى فى تلك الشروط الثلاثة، إذ ليس من المعقول أن يتصور كلام مكتمل دون أن يكون هناك متلق يتلقاه. كما أن ذلك قد يعود إلى اعتقاد الخطابى فى عدم الحاجة إلى النص عليه، لمعرفة الناس وإدراكهم لوجوده، سواء ذكر أم لم يذكر.

وقد بحث أبو هلال العسكرى (ــ ٣٩٥هـ) الرابطة الجزئية فى النص الشعرى بحثا متميزاً عن سابقيه؛ لأنه تشد هذه الرابطة فى عدد غير قليل من الفنون البلاغية، فى إطار طائفة من المباحث غير قليلة كذلك(١)؛ فقد التمس الرابطة بين الصيغ الجزئية فى كل فن من هذه الفنون، فوجدها عديدة، ويمكن حصر ما فرضته تحديداته فى أربع روابط.

الرابطة الأولى: الرابطة الاستدعائية. وقد توافرت فى مباحث: التوشيح، ورد الاعجاز، والإشارة، والمجاورة؛ فقال فى التوشيح: «أن يكون مبتدأ الكلام يبين عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، ومصدره يشهد بعجزه، حتى لو

(١) كان من الضرورى بالنظرة الفاحصة أن يتم اختيار بعض هذه المباحث للبحث والدرس، نظرا لكثرتها وللتشابه الحاصل بين بعضها، وأن يكتفى بالإشارة إلى ما يشبه أو يقترب من هذه المباحث المختارة. وقد غيرت ترتيب أبى هلال لهذه المباحث بناء على هذا الاختيار الذى فرض زاوية النظر إليها، وهى التدرج فى عرض الروابط، وعقد صلة بين بعضها البعض.

سمعت شعراً، أو عرفت رويّه ثم سمعت صدر بيت منه - وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه، وخير الشعر ما تسابق صدوره أعجازه ومعانيه ألفاظه، فتراه سلساً في النظام جارياً على اللسان لا يتنافى، ولا يتنافر، كأنه سبيكة مفرغة، وشي منمنم، أو عقد منظم من جوهر متشاكل، متمكن القوافي، غير قلقة، وثابتة غير مرجة(١)، ألفاظه متطابقة، وقوافيه متوافقة، ومعانيه متعادلة، كل شيء منه موضوع في موضعه، وواقع في موقعه.. ومن أمثلة ذلك قول الراعي:

وإن وُزن الحصى فوزنت قومي وجدت حصى ضريبتهم رزينا

إذا سمع الإنسان أول هذا البيت ــ وقد تقدمت عنده قافية القصيدة ــ استخرج لفظ قافيته؛ لأنه عرف أن قوله (وزن الحصى)، سيأتي بعده (رزين) لعلتين احداهما أن قافية القصيدة توجبه، والأخرى أن نظام البيت يقتضيه؛ لأن الذي يفاخر برجاحة الحصى ينبغي أن يصفه بالرزانة»(٢).

يبين هذا التحديد أن جوده الشعر تكون في ترابط صيغ البيت الجزئية وتعلقها، سواء أكان هذا الترابط مختصا بالبناء اللفظي أم مختصا بالمعاني، وهذا ضروري لإحكام بناء البيت. فقيمة هذا البيت، أو ما يشبهه تتأسس على اتصال وحداته ومقاطعه، بحيث ينبيء مبتدأ الكلام عن مقطعه، ويخبر أوله بآخره، وصدره بعجزه.

(١) غير مرجة: غير قلقة. المرج = القلق. مرج الخاتم في إصبعي أي قلق. لسان العرب ٤٦١/٣.
(٢) كتاب الصناعتين ص ٣٨٢ ــ ٣٨٣ وتنظر نصوص أخرى في ٣٨٣، ٣٨٤.

وقد قوى أبو هلال فكرته عن هـذا النوع من الترابط بحقيقـة «التسابق»، أى تسابق الصدور والأعجاز، وتسـابق المعانى والألفاظ التى يفضل بها بيت الشعر، وهذا التسـابق يؤدى إلى جعل الشعـر محكم البناء، إذ يكون منظم العناصر، متوازن الوحدات، مستقر القـوافى، ويفيد فى مثول الرابطة بين الصيـغ؛ فـفى بيت الراعى (وإن وُزن الحـصى . . . رزينا) دلّ صـدره (وزن الحصى) على آخـره، أو قافيـته، على جهة الاسـتدعاء، حـيث يكون بمقدرة السـامع أن يضع بسـهولة صـيغـة (رزينا)، والذى سـهل ذلك علتـان: العلة الأولى: أن قافية البت السابق توحى بهذه الصيـغة، وتمهد لها، وتشير إليها. والعلة الثانية: أن المعنى الشعرى فى البيت ونظامه يقتضيانها؛ لأن فخره بقومه بأنهم فى رجاحة الحصى وثقله ــ يتطلب وصفهم بالرزانة، فالرابطة بين صيغة البدء، وصيغة الختام «رابطة استدعائية».

الرابطة الثانية : وإذا كـان أبو هلال قد عنى بالتماس الرابطة الاستـدعائية بين الصيغ، طلبا لإعطاء النص الشعرى حقه من التكامل ــ فإنه قد عمد إلى بحث رابطة أخرى تقوى هذه التكامل وتؤكده، وهى «الرابطة الاسـتيفائية». التى عالجهـا فى عدد من المباحث. وهى: **مبحث «التفسير»** ومفهومه: «أن يورد الشاعـر، أو الناثر معانى فـيحتاج إلـى شرح أحوالها، فـإذا شرحت، تأتى فى الشـرح بتلك المعانى من غـير عدول عنهـا أو زيادة تزاد فيـها . . . كقول الفرزدق(٢).

(١) كتاب الصناعتين صـ ٣٨٥ ــ ٣٩٠ .

(٢) ديوانه : ٢/ ١٨٧ .

لقد جئتُ قوما لو لجأتَ إليهمُ ... طريدَ دمٍ أو حاملا ثِقْلَ مَغْرَمِ

لألفيت منهم معطياً أو مطاعنا ... وراءك شزرا بالوشيج المقوم

فقسر قوله حاملاً ثقل مغرم، بقوله: تلقى فيهم من يعطيك، وقوله: طريد دم، بقوله: تلقى فيهم من يطاعن دونك»(١).

ويقصد أن الفرزدق قد ذكر فى البيت الأول أمرين: طريد الدم، أو المطلوب بالثأر، والمثقل بالديون، واقتضى كل منهما تفسيرا لإكمال المعنى واستيفائه، ومن ثم فقد أدى البيت الثانى دوره فى هذا الغرض حيث فسّر (حاملاً ثقل مغرم) بـ (لألفيت فيهم معطيا) و(طريد دم) بـ (مطاعنا).

والمبحث الثانى هو «الإيغال»: ويعنى به بأن يستوفى معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه. ثم يأتى بالمقطع الأخير، فيزيد معنى آخر يزيد به وضوحاً وشرحاً، وتوكيداً وحسنا، وأصل الكلام من قولهم، أو غل فى الأمر إذا أبعد الذهاب فيه، كقول ذى الرمة(٢):

قِفِ العيسَ فى أطلال ميّةَ فاسألِ ... رُسُومًا كأخْلاقِ الرداءِ المُسلْسَلِ

فتم كلامه بالرداء قبل المسلسل، ثم قال المسلسل، فزاد شيئاً بالمسلسل. وقول الأعشى(٣):

كناطح صخرةً يوما ليفْلقَها ... فلمْ يضرْها وأوْهَى قرنَهُ الْوَعِلُ

(١) كتاب الصناعتين : ص ٢٤٥ ـ ٢٤٦.
(٢) ديوانه : صـ ٥٤٨.
(٣) ديوانه : صـ ٩٨، وكتاب الصناعتين ٣٩٥.

وقصد بذلك أن ذا الرمة أتم كلامه بلفظ الرداء، مبينا أن رسوم أطلال الحبيبة وآثارها صارت كالرداء القديم البالى، ولكنه لم يكتف بذلك، فأعطى الرداء وصفا آخر، حيث ذكر المسلسل قاصداً به ردىء النسج رقيقه. وهذا الوصف إيغال فى المعنى واستيفاء لجوانبه، فالرابطة بين الصيغة الأولى (الرداء) والصيغة الثانية (المسلسل) استيفائية تكميلية، لاسيما أن تلك الرسوم تماثل بخطوطها المضطربة، الثوب الردىء النسج غير المنتظم. وهكذا الحال بالنسبة لبيت الأعشى. فقد كمل الكلام بمقطع (فلم يضرها). التى تعنى إخفاق تأثير نطح الثور الصخرة، ولكنه أتى بمقطع آخر بسبب نظام القافية، وهو (وأوهى قرنه الوعل). فمثّل ذلك إيغالاً فى المعنى أظهر عبث المحاولة، فالعلاقة الرابطة بين المقطعين «تكميلية استيفائية».

والمبحث الثالث وهو: «التتميم والتكميل». حدده أبو هلال بقوله: «هو أن توفى المعنى حظه من الجودة، وتعطيه نصيبه من الصحة، ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلا تورده، أو لفظاً يكون فيه توكيده إلا تذكره، كقول طرفة(١):

فَسَقَى ديارَكِ غيرَ مُفْسِدِها		صَوْبُ الربيعِ وديمةٌ تَهْمِى

فقوله (غير مفسدها) إتمام للمعنى»(٢).

ويريد بذلك أن جزئية (غير مفسدها) نفت أن يكون المطر أفسد دار المحبوبة، وأكدت بقاء تلك الدار على حالها رغم رحيلها عنها. وهذا نوع من توفية المعنى، حتى لا يظن أن المطر قد أباد تلك الدار بجزئية (فسقى ديارك)، فالرابطة بين الجزئيتين «استيفائية تكميلية».

(١) ديوانه صـ ٨٨ .		(٢) كتاب الصناعتين صـ ٣٨٩.

والمبحث الرابع التذييل الذى حدده بقوله: «هو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه (أو على المعنى الواحد) حتى يظهر لمن يفهمه، ويتوكد عند من فهمه . . . وينبغى أن يستعمل فى المواطن الجامعة والمواقف الحافلة، لأن تلك المواطن تجمع البطىء الفهم، والبعيد الذهن. والثاقب القريحة، والجيّد الخاطر. فإذا تكررت الألفاظ على المعنى الواحد، توكد عند الذهن اللقن، وصح للكليل البليد . . مثل قول الحطيئة(١):

قومٌ هُمُ الأنفُ والأذنابُ غيرُهم … ومن يَقِيس بأنفِ الناقة الذّنَبا(٢)»؟

يقصد أبو هلال بذلك أن جزئية الشطر الأول (قوم هم الأنف والأذناب غيرهم) ــ تعنى مدح القبيلة بإثبات أنف الناقة لهم، وذم غيرهم، بإثبات أذناب النوق لهم، وأن جزئية الشطر الثانى التساؤلية (ومن يقيس بأنف الناقة الذنبا؟) هدفها الإنكار على من يسوى بين الأنف والأذناب. وقد تكرر فى هذه الجزئية لفظان، أراد بهما توضيح المدح والذم لمن جهل، وتأكيدهما لمن علم، فالرابطة بين الجزئيتين «استيفائية تكميلية»، استوفت المعنى وأكملته للبطىء الفهم، لحاجته إلى كشفه، وللسريع الفهم «ليزداد المعنى انشراحاً» والمقصد اتضاحاً».

والمبحث الخامس: «صحة التقسيم». الذى حدده بقوله: «أن تقسم الكلام قسمة مستوية، تحتوى على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه، فمن ذلك قول الله تعالى: «هو الذى يريكم البرق خوفاً وطمعاً»، وهذا أحسن تقسيم، لأن الناس عند رؤية البرق بين خائف وطامع ليس فيهم ثالث. . ومن المنظوم قول نصيب:(٣)

(١) ديوانه : ١٩٤ .		(٢) كتاب الصناعتين صـ ٣٨٨ .

(٣) الصناعتين ٣٤١ ــ ٣٤٣ .

فقال فريق القوم: لا، وفريقهم نعم، وفريق قال لايْمُنُ الله ما ندرى

فليس فى أقسام الإجابة عن المطلوب، إذا سئل عنه غير هذه الأقسام . . وقول زهير: (١)

فإن الحق مقطعه ثلاثٌ يمينٌ أو نفارٌ أو جلاء

فذلكمُ مقاطعُ كلّ حقّ ثلاثٌ كلهن لكمْ شِفَاءُ

ومن عيوب القسمة قول بعض العرب:

سَقَاهُ سَقْيتيْنِ الله سَقْياً طهوراً والغمامَ يرىَ الغَمَامَا

فقال (سقيتين) ثم قال (سقيا طهوراً) ولم يذكر الأخرى.

وقول عبد الله بن سليم(٢) :

فهبطتُ غَيْثاً ماُ يَفزَعُ وحشهُ من بين مُسْرِبٍ ناوىٍ وكنوُسِ

فقسم قسمة رديئة؛ لأنه جعل الوحش بين سمين، وداخل فى كناسه، وكان ينبغى أن يقول: من بين سمين وهزيل، أو بين كانس وظاهر. ويجوز أن يكون السمين كانسا وظاهرا، والكانس سميناً وهزيلا . . وقريب منه قول الأخطل: (٣)

(١) ٧٨. نفار = استنجاد للقتال. جلاء = خروج من البلد.

(٢) مسرب ناوىء = سمين. كنوس داخل فى كناسة، فهو موضع فى الشجر يكتنّ فيه الوحش ويستتر.

(٣) ديوانه ص ٩٣

إذا التقت الأبطالُ أبصرتَ لونَهُ		مضيئاً وأعناقُ الكُماةِ خُضُوعُ

كان ينبغى أن يقول: وألوان الكماة كاسفة. و«مضيئة» مع «خضوع» رديئة جداً، ومن القسمة الرديئة قول جرير:(١)

صارت حنيفةُ أثلاثاً فثلثُهم		من العَبيد وثلثٌ من مَوَاليِنا

أنشده ورجل من حنيفة حاضر، فقيل له: من أى قسم أنت؟ فقال من الثلث الملغى ذكره»(٢).

فأبو هلال فى هذا النص يعنى بتحديد الرابط بين جزئيات المعنى الشعرى فى إطار القسمة المستوية، فإذا نُصَّ فى مبدأ الكلام – النثرى أو الشعرى – على معنى استهدفت فيه القسمة المستوية –، وجب أن تكون هذه القسمة مستوفاة، كما ظهر فى الآية الكريمة، فالناس عند رؤية المطر، انقسموا بين خائف من توهجه، وطامع فيما يعقبه من خير وهو المطر، ولا ثالث لهما، وعلى نحو ما تبين فى نصّى نصيب وزهير، فالقسمة عند الأول: أن الأقوال قد انحصرت فى الرفض بلا، وفى القبول بنعم، وفى الجهل بما تدرى، وهى عند الثانى: أن الحق تركز فى يمين بإرجاعه، أو نفار من أجله، أو جلاء للمغيرين عليه.

إن استيفاء القسمة على هذا النظام، دليل على صحتها التى تعنى أن منشئ

(٢) ديوانه ص ١١٤

(٣) كتاب الصناعتين ص ٣٤١ – ٣٤٣ . وتنظر أمثلة أخرى ص ٣٣٤ ، ٣٤٤ .

النص قد التزم بتقديم جزئيات المعنى المستهدف، مما يمنحها قوة الترابط والانسجام، ولذلك يمكننا أن نقول فى ضوء هذه النصوص والنصوص الأخرى المشابهة لها ـ الرابطة الماثلة هنا هى «استيفائية تكميلية»، استوفت نواحى المعنى المتناول وأكملته.

وإذا تخلفت من القسمة جزئية، أو ألغيت دلَّ هذا التخلف أو الإلغاء على فقدان القوة الرابطة، إذ إنَّ صاحب النص سيطالب حينئذ باستيفاء ما ألزم نفسه به، على نحو ما وقع فى أبيات القسمة المعيبة؛ فالشاعر فى قوله (سقاء سقيتين..). قد وضح قسمته ابتداء بأنها أمران، فذكر السقية الأولى ولم يذكر الثانية المضادة لها، ومن ثم كانت القسمة ناقصة. ومقتضى قسمة عبدالله بن سليم فى قوله : (بين مسرب ناوئ وكنوس) أن يكون الوحش بين سمين وهزيل، ولكنه لم يذكر سوى السمين، فهى قسمة ناقصة كذلك .

وعلى هذا مضت قسمة الأخطل للون والإضاءة؛ فصيغة «مضيئاً» لا يلائمها صيغة (الخضوع)، وإنما يلائمها صيغة غائبة وهى (الظلام). كما مضت أيضا قسمة جرير؛ فقد نص على أن قبيلة حنيفة ثلاث طوائف، أو فئات فذكر ثلثين، أو فئتين وهما العبيد والموالى، ولم يذكر الفئة الثالثة، أو الثلث الأخير، وهو «العرب الخُلَّص». ولذلك حاكم هذا البيت أحد السامعين من حنيفة مشيرا إلى نقص قسمة المعنى الشعرى، لإلغاء جرير تلك الفئة، وذلك بجوابه عندما سئل: من أى قسم هو؟، فقد قال: «من الثلث

الملغى ذكره»، ومعنى هذا أن الرابطة هنا مفقودة بسبب عدم استيفاء المعنى وإكماله.

والتمس أبو هلال هذه الرابطة فى الصيغ اللفظية المتحددة فى مبحث. «رد الأعجاز على الصدور». فقد ذكر: أنك إذا قدمت ألفاظاً تقتضى جواباً فالمرضى أن تأتى بتلك الألفاظ فى الجواب، ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو فى معناها. . . وهو ينقسم أقساماً منها: ما يوافق آخر كلمة فى البيت آخر كلمة فى النصف الأول منه، مثل قول جرير(١):

زَعم الفرزدقُ أن سيقتلُ مَرْبعاً		أبْشِـر بطول سَلاَمة يا مَرْبَعُ(٢)»

فقد استدعت الصيغة الأولى جواباً وإخباراً عنها، لأن حمله جرير على الفرزدق تصوره يريد قتل مربع ولكن ثمة شك فى قدرة الفرزدق على ذلك، ومن ثم فإن مربعاً مكتوب له طول السلامة والبقاء.

ومنها: ما يوافق أول كلمة منه آخر كلمة فى النصف الأخير كقول الشاعر (الأقيشر)(٣):

سريع إلى ابن العمَ يلْطِمُ وَجْهَهُ		وليس إلى داعى الوَغَى بسريع»(٤)

(١) ديوانه ص ٣٤٨، ومربع = لقب رواية جرير.
(٢) كتاب الصناعتين ص ٤٠٠ ـ ٤٠١.
(٣) معاهد التنصيص: ٣/ ٣٤٢، ونهاية الأدب ٧/ ١٠٩.
(٤) كتاب الصناعتين صـ ٤٠١.

فصيغة سريع الأولى اقتضت الثانية، فالأولى تعنى مبادرته إلى استعمال العنف مع القريب بينما دلت الثانية على تقاعسه عن قتال العدو، بهدف الكشف عن المقدرة الحقيقية للمهجو.

ومنها: ما يكون فى حشو الكلام فى فاصلته كقول امرئ القيس(١) :

اذا المرء لم يخزن عليه لسانه فليس على شيء سواه بخزان.

إذا استدعت الصيغة الأولى (يخزن) الثانية (بخزان)، التى توقفت عليها؛ ففشل المرء فى ضبط تصرفه وقيد لسانه، استدعاه وتطلبه إخفاقه فى خزن لسانه وضبطه. كما تتمثل هذه الرابطة فى مبحثى : الإشارة والمجاورة(٢)

والرابطة الثالثة: هى التطابقية. وقد التمسها أبو هلال فى أربعة مباحث وهى: المماثلة، والكناية، والتعريض، والإرداف والتوابع. فقال فى المماثلة: «المماثلة أن يريد المتكلم العبارة عن معنى، فيأتى بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر، إلا أنه ينبيء إذا أورده عن المعنى الذى أراده، كقولهم: (فلان نقى الثوب)، يريدون أنه لا عيب فيه. وليس موضوع نقاء الثوب البراءة من العيوب، وإنما استعمل فيه تمثيلاً،وكقول امرىء القيس(٣):

(١) ديوانه ص ١٢٥

(٢) كتاب الصناعتين صفحات : ٣٤٨، ٣٤٩، ٤١٢، ٤١٥.

(٣) ديوانه : صـ٩ غرّان: جمع أغر . وهو الأبيض من كل شيء. اللسان ٢/ ٩٧٢.

ثياب بنى عوف طهارى نَقيّةٌ　　وأوْجُهُهُمْ عند المشاهدِ غُرّانُ

وروى الأصمعى لبعض الشعراء فى موطن حديثه عن أن العرب إذا قالت الثوب والإزار فإنهم يريدون البدن(١):

ألا أبلغ أبا حفصٍ رَسُــولاً　　فِدًى لكَ من أخى ثقة إزَارِى

أى نفسى

وقول طرفة(٢) :

أبينى : أفى يُمنى يَدَيْك جعلتِنى　　فأفرحَ أمْ صيّرتنى فى شِمَالكِ

أى أبينى منزلتى عندك: أوضيعة هى أم رفيعة، فذكر اليمين وجعلها بدلا من الرفعة، والشمال وجعلها عوضا عن الضعة. . وقال زهير(٣):

ومن يَعْصِ أطرافَ الزّجَاجِ فإنه　　يُطيعُ العَوالى رُكّبتْ كلَّ لَهْذَمِ

أراد أن يقول: من أبى الصلح رضى بالحرب؛ فعدل عن لفظه وأتى بالتمثيل؛ فجعل الزُّجَّ للصلح؛ لأنه مستقبل فى الصلح، والسنان للحرب، لأن الحرب به يكون. وهذا مثل قولهم: من عصى الصوت أطاع السيف، ومنه قول امرئ القيس(٤):

---

(١) الصناعتين : صـ ٣٥٣.

(٢) ديوانه صـ ١٦٤.

(٣) ديوانه : صـ ٨٨ الزجاج: فى اللسان: كانوا يستقبلون أعداءهم إذا أرادوا الصلح بأزجة الرماح. العوالى : الرماح الجيدة .

(٤) ديوانه : ٨٣ . أعشار: كسور.

وما ذَرَفَتْ عيناكِ إلا لتضْرِبى 	بسهْمَيْكِ فى أعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

فقال بسهميك، وأراد العينين»(١).

فـفى هذه المبحث يتناول أبو هلال الـرابطة بين لفظ موضـوع لمعنى غيـر المعنى الذى يريد المتكلم، ولفظ معدول عنه يناسب هذا المعنى المراد؛ ذلك أن المعنى المصوغ بقـوله (فلان نقى الثوب)، قـصد به أنه لا عيب فـيه، واللفظ الذى يمكن له أن يؤدى هذا المعنى هو «فـلان خال من العيب» مـثلا، ولكن القـائل عدل عنه إلى آخـر قاصـداً به التـمثيل أو المماثلة، وهو فـلان نقى الثـوب،الموضـوع لمعنى الطهـارة، التى لا تـلزم أن يكون الثـوب بريئـا من العيوب؛ فالرابطة القائمة بين الصيغة المتروكة والصيغة البديلة هى «التطابقية»، حيث أن كلاً منهما، ينطبق على الممدوح ويدل على أنه خال من العيوب.

ويمضى فى هذه الوجـهـة بيت امـرئ القيـس (ثياب بنى عـوف طهـارى نقيـة..) فالشاعر من وجـهة نظر أبى هلال هنا قد عـبر عن انتفاء العـيوب عنهم بلفظ اخـتص بالثيـاب، فهى : «طهـارى نقيـة»، قاصـداً أبدانهم؛ إذ العرب؛ كمـا يقول الأصمعى ويستشـهد، تذكر الثوب والإزار وتقصـد بهما البدن، ويدل على ذلك أن اللفـظ البديل قد استـخدم على جهـة المماثلة أو التمثيل؛ فالرابطة بين البديل والمتروك هى «التطابق»؛ فكلاهما يشير إلى معنى نفى العيب، أو المعنى المراد، وخاصة اللفظ البديل الذى يجب دائماً أن ينبىء عن المعنى المقصود.

(١) كتاب الصناعتين. صفحات ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٦.

وقد أورد أبو هلال نصوصاً أخرى لطرفة وزهير وامرئ القيس، يؤكد بها على ضرورة توافر هذه الرابطة فى النصوص الشعرية، التى تدخل ضمن هذه المبحث، وذلك لضمان إحكامها وترابطها، وبالتالى جذب المتلقى إليها.

أما المعنى الذى أراده طرفة فى بيته (أبيتى..) فهو: تساؤله عن منزلته عندها، هل هى رفيعة أم وضيعة؟ وبدلا من أن يتكلم صراحة عن «الرفعة والضعة»، استعاض عنهما بلفظين آخرين هما «اليمين» فى مقابل الرفعة، و«الشمال» فى مقابل الضعة؛ فالرابطة بين اللفظ ومقابله الغائب «رابطة تطابق». ويقوى ذلك مثولها فى لغة العرب واصطلاحاتها وعرفها، إذ اليمين تعنى فى كل الأحوال: السمو والارتفاع، وتفيد الشمال فى كل الأحوال: الهبوط والحطة، وكلا اللفظين البديلين، قد توليا مهمة الإخبار عن المعنى الذى يقصده الشاعر أصلا، وهو الرفعة بالنسبة للصيغة الأولى والضعة بالنسبة للثانية.

وأما المعنى الذى أراده زهير فى بيته (ومن يعص أطراف الزجاج...) فهو: من أبى الصلح رضى بالحرب، وقد استعاض عن لفظ الصلح الصريح بغيره، دلالة عليه وتلميحاً به، وهو: الزجاج، «فجعل الزج للصلح». والرابطة بين ما ترك وما أثبت هى «التطابق أو التماثل» لأن الزج «مستقبل فى الصلح»؛ إذ إن العرب كما يذكر صاحب اللسان: «كانوا يستقبلون أعداءهم إذا أرادوا الصلح بأزجة الرماح»، فكلا اللفظين يدلان على ما أراده الشاعر فى الشطر الأول، وهو أن رفع الرماح دليل على جنوحهم إلى السلم وطلبهم الصلح، فإذا قبله الخصوم كان لهم، وإذا رفضوه وقعت الحرب، وفى الشطر الثانى عدل الشاعر عن اللفظ الصريح وهو الحرب. فأتى بلفظ

العوالى العاملة فى الرقاب باعتبارها دليلا على نشوب الحرب، والرابطة بين الاثنين وثيقة فهى «تطابقية» إذ «السنان للحرب، لأن الحرب به يكون»، فكلاهما يعنى شيئاً واحداً، وقد بدت هذه الرابطة فى بيت امرئ القيس (وما ذرفت عيناك . . .)؛ ذلك لأن لفظ سهميك، بديل على لفظ العينين، والرابط بينهما كائن وهو التطابق؛ لأن كلا منهما يحقق غرضا واحداً وهو : الإصابة المؤثرة.

وعلى هذا التمس أبو هلال هذه الرابطة بين الصيغة وبديلتها فى مباحث: «الإرداف والتوابع والكناية والتعريض والاستشهاد والاحتجاج».

ففى مبحث «الإرداف والتوابع» قال فى تحديده: «أن يريد المتكلم الدلالة على معنى، فيترك اللفظ الدال عليه الخاص به، ويأتى بلفظ هو ردفه وتابع له، فيجعله عبارة عن المعنى الذى أراده، . . . مثل قول امرئ القيس:(١).

وتُضْحِي فتيتُ المِسْكِ فوق فراشها   نئوم الضحا لم تَنتطقْ عن تَفَضُّلِ

أراد أنها مكفية. وتئوم الضحا، وترك الانتطاق للخدمة، يُردفان الكناية فعبر بهما عنها، وأراد أنها من أهل الترفّه والنعمة؛ فتستعمل المسك الكثير، فينتشر فى فراشها، وهذه الحال تردف الترف والنعمة. . وقول الشاعر:

طويلُ نجَادِ السيفِ لا متضائل   ولا رَهِلٌ لبّاتُـه وبآدلُـه

أراد وصفه بطول القامة؛ فذكر طول نجاده، لأن طوله ردف لطول القامة»(٢).

فهو يعنى بذلك أن ثمة ترابطاً بين لفظ يدل على معنى، ولفظ بديل هو ردفه وتابع له يدل على معنى اللفظ الأول؛ فامرؤ القيس فى بيته (وتضحى

(١) ديوانه : صـ ٣٢ .

(٢) كتاب الصناعتين صفحات ٣٥٠ ، ٣٥٢ .

فتيت المسك. . . .) يستهدف معنى هو: أن تلك المرأة مكفية لا تعمل، يخدمها الكثير، ولكنه عدل عن الصيغة المباشرة التى تصوره مثل: إنها مترفة أو منعمة مخدومة - إلى صيغة تردف الكناية والنعمة وهى (نئوم الضحا لم تنتطق عن تفضل)، التى تدل على تسيدها، ورسم صورة لطبيعتها.

والرابطة بين الصيغة المعدول عنها، والصيغة الجديدة هى: رابطة تطابق وتلازم وتلاحم، فكلاهما يؤديان إلى المعنى المراد التعبير عنه، وهو أنها «مكفية أو مخدومة». ولتأكيد هذه الصفة اللازمة، أورد الشاعر إردافا آخر لاحظه أبو هلال فقال: وأراد أنها من أهل الترفه والنعمة، تستعمل المسك الكثير، فينتشر فى فراشها، وهذه الحال تردف الترف والنعمة.

ويعنى بقوله (هذه الحال) ذكر لوازم أو مظاهر الترف والنعمة. فالعلاقة حينئذ بين الصيغة الجزئية المباشرة ولوازمها أو مظاهرها هى: علاقة «تلازم» أيضاً، لأن تصويرها تستعمل المسك بإسراف ينتشر فى الفراش - يفيد ذهنيا ما يفيده لفظا الترف والنعمة المعدول عنهما، وهى أنها من أهل الترف والنعمة.

وأما قول الشاعر (طويل نجاد السيف. . .) فإنه يقصد معنى هو: أن الممدوح طويل القامة، فعدل عن وصفه بصيغة «طويل» إلى وصف نجاد السيف وسيوره بالطول، كدليل على طول قامته، فطول نجاد السيف ردف لقامة الممدوح. فالعلاقة الرابطة بين الصيغة البديلة. والصيغة المستعنى عنها هى «علاقة تلازم وتطابق».

وقد بحث هذه الرابطة بين الصيغة والأخرى فى مبحث «الكناية والتعريض»، وذلك بقوله محدداً هذا البحث: «هو أن تكنى عن الشىء ويعرّض به ولا تصرح، على حسب ما عملوا فى اللحن والتورية عن

الشيء.. مثل قول بشار:

وإذا ما التقى ابنُ نَهْيا وبكرٌ   زاد فى ذاشبرٌ وفى ذاك شِبْرُ

وقال بعض المتقدمين:

وقد جعل الوسْمِىّ ينبتُ بيننا   وبين بنى دُودانَ نَبْعاً وشَوْحَطَا

النبع والشوحط: كناية عن القسىّ والسهام

ومما عيب من هذا الباب، قول أبى الحسن بن طباطبا الأصبهانى يصف غلاما:

منعم الجسم يحكى الماء رقته   وقلبه قسوة يحكى أبا أوس»

أى قلبه حجر. إراد والد أوس بن حجرة فأبعد التناول.»(١).

يريد أبو هلال بهذا التحديد النظرى التطبيقى ــ توضيح العلاقة الرابطة بين صيغة غائبة لم يصرح بها، وصيغة كناية عنها غير صريحة. فإذا كانت الأولى فى بيت بشار هى (التقدم والتراجع مثلا) وكنى عنها بالثانية وهى «زاد فى ذاشبر وفى ذاك شبر» ــ فإن العلاقة الرابطة بين الصيغتين علاقة تطابق وتلازم، ذلك أن الزيادة فى السير المندفع تؤدى إلى تحقيق الغلبة، وأن الزيادة فى التراجع عن السير توصل إلى الهزيمة.

وقد كنى الشاعر بنبتتى النبع والشوحط عن القسى والسهام فى قوله (وقد جعل الوسمى ...). والعلاقة الرابطة بين النبع والشوحط، والقسى والسهام علاقة تطابق وتلازم كذلك، لأن القسى والسهام يُصنعان عادة من هاتين النبتتين.

(١) الصناعتين صفحات ٣٨ ، ٢٨٣ ، ٣٨٣.

ويلاحظ أن صيغة الكناية فى هذين البيتين، تمتلك خاصية «قرب التناول»، ولذلك تعـاب الكناية بفقد هذه الخـاصية، علـى نحو ما ظهـر فى بيت ابن طباطبا (منعم الجسم . . . وقلبه قسوة يحكى أبا أوس.» فهو يقصد أن الشاعر أراد أمرين هما: أن جسم الغلام فى رقة الماء، وأن قلبه فى صلابة أبى أوس، ووجه العيب، أن الصيغة الأخيرة (وقلبه قسوة يحكى أبا أوس)؛ تفيد أن قلب الغلام حجـرى صلب، يشبه فى ذلك قلب «حجـر» وهو اسم والد الشاعر الجاهلى أوس، الذى كان يوصف بالقسوة والعنف.

إن الشاعر بهذا أبعد التناول لأنه كنى بصيغـة غير معروفة إلا للخاصة التى تعرف نسب ذلك الشـاعر. فرغم توفـر الرابطة والصلة بين القسوة والحـجر وهى المشابـهة والمناظرة، لكن صـيغة الكنايـة بعيدة التناول، ومـعنى هذا أن الرابطة بين المكنى، والمكنى عنه، لابد أن يتـحقق فيـها خاصيـة «القرب» من إدراك المتلقى لما يقدم إليه، ومن وعيه بما يعرض عليه.

الرابطة الرابعة: رابطة المشـابهة التصويرية. وقد وقف أبـو هلال عليها فى مبـحث «الاستشـهاد والاحتـجاج»، وذلك أنه حدده بـقوله: «وهو أن تأتى بمعنى، ثم تؤكده بمعنى آخر يجرى مجرى الاستـشهاد على الأول ، والحجة على صحته.. ومن الاستشهاد قول الآخر:

إنما يعشَقُ المنايا من الأقـ ... ـوام مَـنْ كان عاشقاً للمعالى

وكذلك الرماح أول ما يُكـ ... ـسر منهن فى الحروب العوالى(١).

(١) العوالى = الرماح الجيدة الصنع، الشديدة الطعن.

وقول بشار(١):

فلا تجعل الشُّورى عليك غضَاضَةً   فإن الخوافِى قوةٌ للقَوادِمِ»(٢)

فهو يهدف بذلك إلى التمـاس العلاقة الرابطة بين معنى وقع أولا، ومعنى آخر يسـتشـهد به على حـدوث الأول، ويحتج به عليه، فـالنص الأول (إنما يعشق المنايا. . .) قد اشـتمل على بيتين عبر الشاعـر فى أولهما عن فكرة أن من يستـهدف المنزلة العالية، يجب أن يضحى بنفسـه فى الحرب، وأكد فى ثانيهما هذه الفكرة، فذكـر أن أول الرماح التى تكسر فى الحرب هى الرماح العوالى أو الجـيدة الطعن، لكونهـا فى مقـدمة الأسلحة العـاملة، فالعـلاقة الرابطة على هذا هى علاقة «المشابهـة» بين العالى القدر الرفيع المنزلة، يلقى بنفسه إلى التهلكة من أجل كبار الأعمال وجليلها، وبين الرماح الجيدة الصنع التى تكون فى مقدمة الأسلحة فيكثر استخدامها بالضرورة فتكسر.

وقد توافـرت هذه الرابطة كذلك فى بيت بشار (فلا تجـعل الشورى. . .) ذلك أن القسم الأول منه: حث للمـخاطب على أن لا يعتبر مـبدأ الشورى، أو الاحتكام إلى الرأى الجمـعى، نقصا أو عيباً، بل إن به قـوة المرء وحمايته من الأخطار، والقسم الثانى منه: تأكيـد لهذه الفكرة بالصورة الدالة على أن الخوافـى أو الريش الصغـير تحت جناحى الطائر ــ مـصدر قـوة لهمـا أثناء الطيران فتحميه من السقوط، فالرابطة بين قسمى البيت هى «المشابهة».

(١) ديوانه ص٨٤ والخوافى = مادون الريشات العشر فى مقدم جناح الطائر .

(٢) كتاب الصناعتين صفحات : ٤١٦ ، ٤١٨، ٤١٩ .

إن هذه المباحث التى عرض لها أبو هلال العسكرى على هذا النحو، تدل على أنه لم يعمد إلى تحديدها بالنظر والتطبيق، على أنها مجرد فنون بلاغية تكسب الأسلوب النثرى والنص الشعرى، الحسن الشكلى والجمال الظاهرى، بل إن تحديدها كان ناشئاً عن قناعته بوجود علاقة رابطة يحتوى عليها كل فن من هذه الفنون، ينبغى على ناقد النص الأدبى التماسها والتوجيه إليها، والتنبيه عليها، وتحليلها، وإلا صدق الحكم بالسذاجة على مبدعى الأشعار التى اشتملت على هذا الفن البلاغى أو ذاك. فيكتفى من ثم بالحديث عن تلك الفنون، بوصفها مجرد تحسينات لفظية ومعنوية، أو قيم بلاغية مجردة تأخذ وصف القاعدة أو القانون. وهذا يدعو إلى الاعتقاد بأنه ينبغى النظر إلى الفن البلاغى(١) كما سمى ـ على أنه يمثل وظيفة مهمة تدخل فى تشكيل النص ونسيجه، ويكون تناوله فى هذه الحالة إضاءة وتفسيراً للنص الشعرى أو الأدبى بوجه عام.

وربما بدا بحث ابن سنان الخفاجى (ـ٤٦٦هـ) فى الربط بين الصيغ الجزئية خلال صفحات كتابه (سر الفصاحة) ـ أنه متفق مع سابقيه من النقاد مثل: الجاحظ والرمانى وأبى سعيد السيرافى والخطابى فى التماسهم ذلك

(١) تنظر هذه الفنون فى أغلب المصادر القديمة حتى نهاية القرن الخامس (هـ) مثل: البيان والتبيين للجاحظ، والكامل للمبرد، والبرهان أو نقد النثر لابن وهب، وقواعد الشعر لثعلب، والبديع لابن المعتز، وعيار الشعر لابن طباطبا، ونقد الشعر لقدامة، والموازنة للآمدى، والوساطة للجرجانى، والصاحبى لابن فارس، والعمدة لابن رشيق، وأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لعبد القاهر

الربط ـ ولكن نصوص كتابه تبين أنه عمد إلى التوسع فيما تناولوه، وإلى التنظيم والتحديد، وتنويع الأدلة والشواهد، واستيفاء تحليل الظواهر عند التماسه روابط النص الجزئية، التي يمكن حصرها في ثلاث روابط هي: «التباين، والتلازم والتناسب».

أما الرابطة الأولى (التباين)، فقد عمد إلى الكشف عنها في حدود الصيغة المنفردة، وفي حال إضافة صيغة إلى أخرى متماثلتين لفظاً ومعنى، فذكر أن فصاحة الصيغة المنفردة وقيمتها الفنية تتوقف على كيفية تأليف حروفها أوجمع أصواتها، يقول في ذلك: «الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر. ولا شك في أن الألوان المتباينة، إذا اجتمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة، لقرب ما بينه وبين الأصفر، وبعد ما بينه وبين الأسود، وإذا كان هذا موجوداً على هذه الصفة كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة ـ هي العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة. وقد قال الشاعر في هذا المعنى:

فالوجهُ مثل الصبح مبيضّ والفرعُ مثلُ الليل مسودُّ

ضدّان لما استجمعا حَسُنا والضدّ يُظهِرُ حسنه الضدُّ»(١)

فهو يعني بذلك أن الحروف المكوِّنة للصيغة المفردة، كلما كانت متباعدة

(١) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة بتحقيق عبد المتعال الصعيدي. مكتبة صبيح مصر ١٩٦٩ ص٥٤ .

المخارج أثرت في سمع المتلقي تأثيرا حسناً، ونطقها القارئ بسهولة ويسر، مثلما يؤثر في البصر تباين الألوان أو تضادها، حال وقوفه عليها في نقش ونحوه فالرابطة بين حروف هذه الصيغة هي «التباين أو التضاد» الذي يمنحها الفصاحة والتأثير. على حين نجد أن تقارب الحروف في المخارج، كحروف الحلق، المكونه لصيغة مثل : الهعخع ــ تؤثر في السمع بالقبح إذا كان التأليف منها فقط .

ولكن تباعد حروف هذه الصيغة في المخارج ليس العامل الوحيد في جودتها وحسنها، إذا لابد من وجود عامل آخر مع هذا التباعد، وهو التأليف المخصوص؛ فقد ذكر أننا قد نجد (لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها، وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسنا. في النفس، ويدرك بالبصر والسمع دون غيره ما هو من جنسه. . . ومثاله في الحروف (ع ــ ذ ــ ب)، فإن السامع يجد لقولهم (عذيب) اسم موضع، (وعذيبة) اسم امرأة ــ مالا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ في التأليف، وليس سبب ذلك بعد الحروف في المخارج فقط، ولكنه تأليف مخصوص مع البعد، ولو قدمت الذال أو الباء، لم تجد الحسن على الصفة الأولى، في تقديم العين على الذال، لضرب من التأليف في النغم يفسده التقديم والتأخير(١)».

(١) سر الفصاحة ص٥٥.

أى أن تأثير الصيغة المشتملة على حروف متباعدة داخل التركيب أو التأليف، أشد من تأثيرها مستقلة، لأن التصرف فى الحروف المتباعدة بالتقديم والتأخير حال التأليف لا يعيب الصياغة المركبة ، على حين توصف الصيغة المستقلة بالعيب لو جرى تقديم بعض حروفها على بعض أو تأخيرها عن بعض، كما هو الحال مع كلمة (عذيب) أو (عذيبة).

وكذلك كشف ابن سنان عن هذه الرابطة عند حثة على تجنب تركيب صيغتين تقاربت حروفهما، وتماثلت نوعية أصواتهما، فقد ذكر أنه يجب على الشاعر أو الناظم «أن يجتنب تكرر الحروف المتقاربة فى تأليف الكلام، كما أمرنا بتجنب ذلك فى اللفظة الواحدة، بل هذا فى التأليف أقبح، وذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أوتقارب الحرف ـ مثل ما يستمر في الكلام المؤلف، إذا طال واتسع. ومازال أصحابنا يعجبون من البيت :

لو كنتُ كنتُ كتمت الحب كنت كما　　كنا نكون ولكن ذاك لم يكن

وليس يحتاج إلى دليل علي قبحه للتكرار أكثر من سماعه، وقد روى أن أبا تمام لما أنشد أحمد بن أبى داود قوله :

فالمجد لا يرضى بأن ترضى بأنْ　　يرضى المؤملّ منك إلا بالرضى

ـ قال له إسحاق بن إبراهيم الموصلى: لقد شققت على نفسك يا أبا تمام، والشعر أسهل من هذا. وكنت حاضراً عند شيخنا أبى العلاء ـ وقد قرئت عليه قصيدة لأبى الطيب . . فلما وصل إلى هذا البيت :

ولا الضّعف حتى يبلغ الضعف ضعفَهُ ولا ضعف ضعف الضعف بل مثله ألفُ

قال : هذا والله شعر مُدبر. فأما قول الآخر .

وقبــــر حـــــرب بمكـــــان قفــــرُ وليس قُــربَ قبرِ حــربٍ قبــرُ

ـ فمبنى من حروف متقاربة مكررة، ولهذا يقل النطق به حتى يزعم بعض الناس أنه من شعر الجن، ويختبر المتكلم بإنشاده ثلاث مرات من غير غلط ولا توقف. وكذلك قول الآخر:

لم يُضرها والحمــد لله شىء وانثنت نحو عزف نفس ذهول

فإن المصراع الثانى من هذا البيت، يثقل التلفظ به وسماعه، لما فيه من تكرار حروف الحلق»(١).

فهو يرى ضرورة تباين الصيغ المتوالية عند التأليف أو التركيب، وخاصة إذا كانت مكررة، وذلك لأن تكرار مثل هذه الصيغ فى حال التأليف ينتج عنه ثقلاً فى السمع وفى النطق، أكثر من تكرار حروف متقاربة فى الصيغة المتفردة؛ فالبيت الذى تعجب منه وهو (لو كنت كنت...) يبدو فيه تكرار كلمة واحدة وهى: مادة فعل الكينونة ثلاث مرات فى المصراع الأول، وثلاث مرات فى المصراع الثانى، وترديد الصيغة على هذا النحو غير فنى، ولا يحتاج إلى دليل على قبحه للتكرار أكثر من سماعه(٢).

---

(١) سر الفصاحة ص ٨٧ ـ ٨٨ .

(٢) السابق ص ٨٩

وقد ظهر هذا القبح المؤثر فى بيت أبى تمام، وهو فى نفس الوقت يشكل مشقة على الشاعر نفسه؛ ففى قوله : (فالمجد لا يرضى. . .) توالت مادة الفعل «رضى» أربع مرات لم يفصل بينها إلا بكلمة (بأن). وقد استنكر إسحاق الموصلى هذا التوالى الموحّد، ووصف أبا تمام لذلك بأنه «شق على نفسه» ، على أساس أن «الشعر أسهل من هذا ».

وهكذا يمكن القول فى بيت أبى الطيب «ولا الضعف . .» الذى تكررت فيه صيغة «الضعف» ست مرات، وفى البيت (وقبر حرب . . .) لتكرار الصيغ والحروف المتقاربة، وفى المصراع الثانى من البيت (. . . واثنثت نحو عزف نفس ذهول)، لما فيه من تكرار حروف الحلق، الحاء فى (نحو) والعين فى (عزف) والهاء فى (ذهول). فتوالى الصيغ الموحدة، وتكرار الحروف المتقاربة فى البيت الواحد «يذهب بشطر من الفصاحة»(١).

وهنا يعرض ابن سنان «للتكرار» أو لما يمكن أن يسمى التوالى الفنى، الذى يسمح به للشاعر إذا استلزمه المعنى وتوقف وضوحه عليه، يقول فى ذلك واضعاً قاعدة للمبدعين من الشعراء، «فأما قول بعضهم:

ولولا دموعى كتمتُ الهوى ولولا الهوى لم تكن لى دموعْ

ـ فليس من التكرار المكروه. . . وذلك أن المعنى مبنى عليه، ومقصور على إعادة اللفظ بعينه، وهذا حد يجب أن تراعيه فى التكرار، فمتى وجدت المعنى عليه ولا يتم إلا به ـ لم تحكم بقبحه، وما خالف ذلك قضيت عليه بالاطراح، ونسبته إلى سوء الصناعة»(٢).

(١) السابق ص٩١. (٢) السابق ص ٩٦ .

وتبين هذه القاعدة، أن ثمة رابطة يجب أن تراعى عند تأليف الكلام من الصيغ المتحدة المكررة، وهى رابطة «التلازم»، أو التوقف الضرورى التى تعنى أن ثمة قيمة فى هذا النوع من التكرار، وهى بناء المعنى عليه واتضاحه به؛ فعلى الرغم مما وقع فى البيت من تكرار صيغة (دموع) مرتين، وصيغة (الهوى) مرتين، إلا أنه ليس من التكرار المكروه؛ لأن الدموع والهوى فى المصراع الأول، أفادتا عجزه عن كتمان حبه وهواه، وتكرار الصيغتين فى المصراع الثانى أفاد أن هواه سبب فى دموعه؛ فالدموع فى المصراع الأول سبب فى شيء، وفى المصراع الثانى مسببة عن شيء، ولذلك فالتكرار هنا فنى لا يخل بالفصاحة، ويمضى على القاعدة التى أرادها ابن سنان، وهى مثول رابطة التلازم عند تأليف الشعر من الصيغ المتحدة المكررة.

ويكشف ابن سنان عن رابطة ثالثة للصيغ الجزئية، فيذكر أن سلامة جمع الصيغتين فى التعبير الشعرى تتوقف على رابطة «التناسب» التى تتطلب أمرين، يتعلق أولهما بالميل النفسى إلى الصيغة المستعملة، ويتصل ثانيهما: بالتأليف المؤثر.

أما الأمر الأول فهو: ضرورة تحرى الدقة فى استخدام الصيغة؛ إذ يجب ألا تكون قد وردت من قبل معبرة عن أمر يكره ذكره، وتلازم أمثال هذه الصيغة صفه القبح، حتى إذا قصد بها الشاعر أو الناثر التعبير عن أمر جديد غير مكروه(١) ومثال ذلك قول عروة بن الورد العبسى:

قلت لقوم فى الكنيف تروَّحوا عشية بتنا عند ما وَان رُزَّح

يقول ابن سنان معلقاً على هذا البيت :

(١) سر الفصاحة صـ٧٥.

«والكنيف، أصله: الساتر، ومنه قيل للترس: كنيف، غير أنه قد استعمل في الآبار التي تستر الحدث وشهر بهـا، فأنا أكرهه في شعر عروة، وإن كان ورد مورداً صحيحاً لموافقة هذا العرف الطارئ، على أن لعروة عذرا، وهو جواز أن يكون هذا الاستعمال حدث بعده، بل لا أشك أنه كذلك؛ لأن العرب أهل الوبر، لم يكونوا يعرفون هذه الآبار . . . ومنه قول الشريف الرضي رحمه الله: .

أعْزِزْ علي بأن اراكِ وقد خَلَتْ ... من جانبيكِ مقاعدُ العوّادِ

فإيراد مقاعد في هذا البيت صحيح، إلا أنه موافق لما يكره ذكره في مثل هذا الشأن، لا سيما وقد أضافه إلى من يحتمل إضافته إليهم وهم العواد، ولو انفرد كان الأمر فيه سهلاً، فأما إضافته إلى ما ذكره ففيها قبح لاخفاء فيه»(١).

فهو يهدف إلى أن من الضروري الاستخدام المناسب للصيغة المنفردة حال إضافتها إلى أخرى، لتكون صورة التأليف أو التركيب صائبة حسنة، ومن هنا فإن ورود كلمة «كنيف» في بيت عروة مضافة إلى «القوم»، غير مناسب ولاملائم، لأنها (الكلمة) مستعملة مشهورة في «الآبار التي تستر الحدث»، وهذا ينطبق على كلمة «مقاعد» التي أضيفت إلى «العواد» في بيت الشريف الرضي، لأنها موافقة «لما يكره ذكره في مثل هذا الشأن»، إذ أفادت حينئذ أنه يتمنى المرض لهذا الذي يعوده؛ لأن «عواد» تستعمل في حال المرض دائماً.

(١) سر الفصاحة صـ ٧٥ ، صـ٧٦ وديوان عروة بن الورد ت كرم البستاني بيروت ١٩٦٤ صـ ٢٣ وماوان : ماء أو قرية في أودية العلاة من أرض اليمامة، والكنيف: الحظيرة من الشجر. وقوم رزح: مهازيل ساقطون .

ولذلك كـان يمكن تحقـيق رابطة التناسب فى هذا البـيت، لو انفردت كلمـة «مقاعد» دون إضـافة، أو استعيض عن «العواد» بكلـمة «الزوار» أو ما جرى مجراها(١).

وأما الأمر الثانى فهو : وضع الصيغة فى مـوضعها المناسب والملائم تحقيقا للتأليف المؤثر يقول: «إن أحد الأصول فى حـسنه(٢) وضع الألفاظ موضعها حقـيقة أو مـجازاً، وذلك بألا يكون فى الكلام تقـديم وتأخيـر، حتى يؤدى ذلك إلى فـساد معناه وإعرابه فى بعض المواضع، أو سلوك الضـرورات حتى يفصل فـيه بين مـا يقبح فـصله فى لغة العـرب، كالصلة والموصـول(٣) وما أشبههما، كقول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملكاً   أبو أمه حـيٌّ أبـوه يقاربُـهْ

ففى هذا البيت من التقـديم والتأخير ماقد أحال مـعناه وأفسد إعرابه، لأن مـقصـوده: ومـا مثـله فى الناس حى يقـاربه، إلا مملكاً أبو أمـه أبوه. يعنى هشاماً، لأن أبا أمه أبو الممدوح، وكقوله عروة:

قلت لقوم فى الكنيـف تروّحـوا   عشيـة بتنا عنـد مَا وَان رزَّحِ
تَنَالُوا الغنى أو تبلغوا بنفوسكـم   إلى مستراح من حِمـام مبـرّحِ

لأن تقديره: قلت لـقوم رزح فى الكنيف عشـية بتنا عند مـاوان: تروحوا تنالوا الغنى، ففصل بين الصفة والموصوف، والأمر وجوابه»(٤).

(١) السابق صـ ٧٦ ، ٧٧ وتنظر أمثلة أخرى فيها.
(٢) أى حسن التأليف .
(٣) المراد بالصلة والموصول هنا: المعطوف والمعطوف عليه، والصفة والموصوف.
(٤) سر الفصاحة ١٠٠ ـ ١٠١ ديوان الفرزدق صـ ٢١٢ وديوان عروة صـ ٢٣ .

فهو فى هذا النص يعرض لأهمية وضع الصيغ المفردة فى الموضع المناسب لها عند التأليف. وتفرض هذه الأهميـة على الشاعر أن يتجنب «تقديم اللفظ أو تأخيره» من غير حاجة فنيـة تدعو إلى ذلك، لكيلا يفسد المعنى، ويغمض إعراب بعض الصيـغ التى تقدمت أو تأخـرت، كما فـى بيت الفرزدق، وأن يجتنب «سلوك الضرورات» التى تفصل فى الكلام بين مـا يقبح فصله فى لغة العرب، على نحـو ما ظهر فى بيت عـروة، إذ فصل بين الصفـة والموصوف (قوم ــ رزح)، وبين الأمر وجوابه (تروحوا ــ تنالوا).

وكذلك يجب على الشـاعر ألا يجعل الكلام «مـقلوبا فيفـسد المعنى عن وجهه، ولذلك أمثلة منها قول عروة بن الورد:

فلو أنى شهدت أبا سعـــاد غداة غدا لمهجته يفـــوقْ

فديتُ بنفسه نفسى ومالــى وما آلوك إلا ما أطيــــقْ

يريد أن يقول: فديت نفسه بنفسى» (١).

ويريد بذلك أن «رابطة التناسب» قد غابت من البـيت الثانى بسبب القلب الذى حصل فى الصيـاغـة، إذ صار المعنى فاسـدا، لأنه سيكون حـينئذ: أنه ضحى بأبى سعاد، بينما المعنى المقصـود أنه ضحى بنفسه من أجله، كما يدل على ذلك البيت الأول.

(١) السابق صـ ١٠٤ وتنظر أمثله أخرى فى صـ ١٠٤ وما بعدها.

وفى ضـوء ما تقـدم من نصوص ابن سنان المؤيده بالنصـوص الشعـرية، يمكننا أن نقـول إن الذى يـهدف إلـيه ابـن سنان من سـوق هذه المحظورات وأمثالها فى كتاب سر الفصاحة ـ هو أن يعنى الشاعر بتوظيف الصيغة المنفردة توظيفا سليما يتيح لما جاورها من صيغ إمكانية الربط الفعال بها، الذى يطبع تأليف النص وتركيبه بطابع الإحكام والتوثيق.

* * *

الفصل الثاني

إحكام الجمل والأبيات

الفصل الثانى
إحكام الجمل والأبيات

عرض بعض النقاد لظاهرة الإحكام أو الترابط من حيث مثول رابطة فى القصيدة تربط بين الجمل، والعبارات، والأبيات على نحو يؤدى إلى تحقيق إمكانية استحواذ القصيدة أو النص الشعرى على قدرة التلقى لدى القارىء أو السامع.

ويعد الجاحظ أول من نبه إلى توافر الرابطة بين أبيات القصيدة، لتكون متشابهة متوافقة؛ فقد عاب الأبيات الفاقدة للربط بقوله فى البيان والتبيين: «وقال عبد الله بن سالم لرؤبة: مت يا أبا الحجاف إذا شئت، قال: وكيف ذلك؟ قال: رأيت اليوم عقبة بن رؤبة ينشد شعرا له أعجبنى. قال: فقال رؤبة: نعم، إنه يقول، ولكن ليس لشعره قِران»(١).

ويفسر الجاحظ القِرَان بأنه: «التشابه والموافقة»(٢)، وكذلك عاب النص الشعرى إذا وقع البيت فيه« مقرونا بغير جاره، ومضموماً إلى غير لفقه»(٣).

(١) البيان والتبيين ١/٢٠٥.
(٢) السابق ١/٢٠٦
(٣) السابق ١/٢٠٦.

ويؤكد ذلك بقوله: «وقال عمر بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك. قال: وبم ذاك؟ قال: لأنى أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه»(١).

يدل هذا التفسير على أن النص الشعرى، يجب أن يشتمل على خاصية رابطة تربط أبياته وهى «القِران»، أو الموافقة والتشابه بين أبيات النص؛ وذلك بأن يتوافق كل بيت مع ما يجاوره وما يليه من حيث المعنى والمبنى، فتتحقق له مزايا الانسجام والإحكام والوحدة، والتأثير ــ ضرورة ــ فى المتلقى، من حيث تفاعله معه بانتقال ذهنه من فكرة إلى أخرى. فكل من رؤبة، وعمر بن لجأ، استهدف ذلك فى النظرة إلى ما يجب أن يكون عليه النص الشعرى.

وقد قوى الجاحظ ما أورده عنهما بحكمه بالعيب على أية قصيدة يغلب عليها الحكم والأمثال، فقد رأى أن القصيدة «إذا كانت كلها أمثالا لم تَسْرِ ولم تجر مجرى النوادر، ومتى لم يخرج السامع من شىء إلى شىء لم يكن لذلك عنده موقع»(١). أى أن بناء أبيات النص بأسلوب الحكم والأمثال لا يوفر له الترابط، لأن الحكمة أو المثل يجعل البيت الذى يتضمنه وحدة مستقلة معزولة عن غيره من الأبيات التالية له، ولا يتاح حينئذ للسامع أو المتلقى عامة، أن ينتقل بذهنه من بيت إلى آخرَ انتقالا مسببا، وحينئذ لن يحظى بالتأثير المطلوب.

وقد جاء قول الجاحظ «ومتى لم يخرج السامع من شىء إلى شىء، لم يكن لذلك عنده موقع» ــ «حثاً» للشاعر على أن يوفر الترابط بين كل بيت

(١) السابق: ١/٢٠٦، ٢٢٨.
(٢) السابق: ١/ ٦٧.

وآخر، و«اهتماماً» بالتأثير النوعى للنص. هذا التأثير الذى لن يتحقق إلا بهذا النوع من الترابط الذى يضفى عليه حيوية تجتذب وعْى المتلقى وإدركه.

وقد أكد الجاحظ هذه الفكرة بقوله «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفـرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجرى علـى اللسان كما يجرى الدهان». فجودة الـشعر فى حدود هذا النص متوقـفة على ما يحقـقه الشاعر من ترابط بين أجزائـه أو أبياته، بحيث يجعل المتلقى يدرك أنه يتـعامل مع شعر مـحكم أفرغ إفراغاً واحـدا، وسبك سبكاً واحدا، فيبدو له عمل الشاعر حينـئذ شبيها بعمل الصباغ، الذى ينشد التأثير الموحد بطلاء أو دهان البناء بما هو متحد اللون والنوع.

وقد وسـع ابن طباطبـا العلوى (ــ ٣٢٢هـ) فى فكرة الجاحـظ توسيـعاً ملحوظاً، وأضاف إليها أفكاره الخاصة عن الترابط، مما يدعو إلى تناول ذلك فى وجـهين، يتعلقـان بتنويع الروابط الدالة المؤثرة، وبقـدرة الطاقة الذهنـية القادرة على إحـداث الربط الكلى، الذى ينشده للنص الشعرى هـذا الشاعر أو ذاك.

أما الوجـه الأول: فقد عـمد فيـه ابن طباطبا إلى التـماس روابط النص وتحديدها هكذا : «وينبغى للشاعر أن يتـأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاوره أو قبـحه، فيلائم بينها، لتنتظم له معانيهـا، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ماقد ابتـدأ وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذى يسبق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختهـا، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفـقد كل مصراع: هل يشاكل ماقبله؟؛ فربما اتفق للـشاعر بيتان،

يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه، وربما وقع الخلل فى الشعر من جهة الرواة والناقلين له، فيسمعون على جهة ويؤدونه على غيرها سهوا، ولا يتذكرون حقيقة ما سمعوه منه، كقول امرئ القيس:

كأنى لم أركب جواداً للذة		ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل		لخيلى كرى كرة بعد إجفال

هكذا الرواية، وهما بيتان حسنان، ولو وضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر كان أشكل وأدخل فى استواء النسج، فكان يروى:

كأنى لم أركب جواداً ولم أقل		لخيلى كرى كرة بعد إجفال
ولم أسبأ الزقَّ الرويَّ للذة		ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

... وإذا تأملت أشعار القدماء، لم تعدم فيها أبياتا مختلفة المصاريع كقوله طرفة:

ولست بحلاّل التلاع مخافة		ولكن متى يسترفد القوم أرفد

فالمصراع الثانى غير مشاكل للأول»(١).

فابن طباطبا يريد من الشاعر أن يعنى بالتأمل في شعره، وذلك بإجالة بصره فى جميع أجزائه، وكافة جوانبه، ليرى فيه مدى تحقق الروابط التى

(١) عيار الشعر صـ ١٤٦ ـ ١٤٧ . وديوان امرئ القيس ص ٣٥ وأسبأ = أشرب، لسان العرب: ٢/ ٧٧ . الزق = السقاء ٢/ ٣٣ - وإجفال = تراجع . وديوان طرفة ص٩٨، التلاع = جمع تلعة وهى الأرض المرتفعة، يتردد فيها السيل ثم يدفع إلى تلعة أسفل منها ١/ ٣٢٦. يسترفد = يطلب العطاء. أرفد = أعطى ١/ ١١٩٥.

تربط بين الأبيات، التى يجب أن تنحصر ــ الروابط ــ هنا فى : «التوافق»، و«التوثيق»، و«المشاكلة».

فرابطة «التوافق» تعنى أن يراعى الشاعر تنسيق أبياته، وحسن تجاورها، فينشأ نتيجة لذلك انتظام معانيها، واتصال أدائه اللغوى المعبّر عنها، على نحو يحقق الترابط لأبيات النص، ويحدث الإحكام لها.

وتحفز رابطة «التوثيق» الشاعر على «اجتناب فضل الحشو» بين البدء والختام أو بين ما ابتدأ وصفه وبين تمامه، فيضمن بذلك سلامة عمله من الاضطراب، فلا ينسى المتلقى المعنى الذى يتلقاه. إن الشاعر فى سبيل ذلك عليه أن يحترز من أن «يباعد كلمة عن أختها» فى كل بيت، «ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها».

وتعنى رابطة «المشاكلة» أو المشابهة، أنّ الشاعر يجعل المصراع الأول مشاكلاً للمصراع الثانى فيتم الربط. ذلك أن تشابه المصراعين، ينجى البيتَ من الخلل الذى قد يقع إذا كان المصراع الثانى غير مشاكل للأول، كما رأينا فى نصّى امرئ القيس وطرفة؛ فالرواية الأولى لبيتى امرئ القيس تسلب منهما الربط بسبب الخلل الذى نشأ عن وضع مصراع مكان آخر، على حين حققت الرواية الثانية لنفس البيت الترابط؛ لأن وَضْع مصراع كلّ منهما فى موضع الآخر «أشكل وأدخل فى استواء النسج». ويقال ذلك فى بيت طرفه وما ماثله ــ لأن المصراعين متخالفان.

الوجه الثانى: ويطور فكرته عن قيمة ذلك ببيان أن المعيار الذهنى أساسُ الربط الكلى قال: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً، يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثلة السائرة الموسومة(١) باختصارها، لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة، فى اشتباه أولها بآخرها نسجا، وحسناً، وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفا، حتى يخرج القصيدة كلها كأنها مفرغة إفراغاً، لا تناقض فى معانيها، ولا وَهْى فى مبانيها، ولا تكلف فى نسجها، تقتضى كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقراً إليها، فإذا كان الشعر على هذا المثال ــ سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهى إليها رواية، وربما سبق إلى إتمام مصراع منه إصراراً يوجبه تأسيس الشعر، كقول البحترى:

**سليل البيض قبرها فأقاموا	لظباها التأويل والتنزيلا**

فيقتضى هذا المصراع أن يكون تمامه (وإذا سالموا أعزوا ذليلا) وكقوله:

---

(١) المميزة المعلمة.

أحلت دمي من غير جرم وحرمت بلا سبب يوم اللقاء كلامي
فداؤك ما أبقيت مني فإنه حشاشة صب في نحول عظامي
صلي مغرما قد واتر الشوق سجاما على الخدين بعد سجام
فليس الذي حللته بمحلل

يقتضي أن يكون تمامه (وليس الذي حرمته بحرام)(١).

يريد ابن طباطبا في هذا الوجه، أن يبين أن أساس توافر الرابطة الفعالة في النص ــ هو المعيار الذهني الممتزج بقوة الطبع المتمكنة، ولذا فإنه ينبغي على الشاعر أن يحتكم إلى هذا المعيار في أول عمله في القصيدة، طلباً للتنظيم أو الترتيب ــ الذي يحتاج إليه الشاعر في هذه المرحلة. وإذا كان يعمد إلى ربط بدء النص بآخره، ــ فإن تقديم الشاعر (أو الراوي) بيتا على بيت في هذا النوع من النصوص ــ يحدث فيه الخلل والاضطراب؛ لأن ذلك ضد خطة التنظيم الذهني الموضوعة.

ولأن الشعر محكوم بهذا المعيار، فإنه يخالف في انتظامه كلا من «الرسالة والخطبة»، التي توصف أجزاؤهما بالاستقلال، والتميز، والتفرد، والاختصار. إن هذه السمات لا تعيبهما، ولكنها تعيب الشعر؛ لأنه لو وسم بها «لم يحسن نظمه»، ولن يتهيأ له الترابط، والواجب: أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، تحقيقا لهذا النوع من الترابط.

(١) عيار الشعر صـ١٤٨ ــ ١٤٩ وديوان البحتري ٣/ ١٧٦٩، ٣/ ٢٠٠١ ظباها = جمع ظبة = حد السيف ٢/ ٦٤٠.

وينشأ عن الانتظام الذهنى ـ بالضرورة ـ عمل من الشاعر وهو الربط بين المعنى والمعنى، عن طريق الخروج اللطيف» أو الانتقال الفنى» من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى. إن الشاعر بهذا العمل يحقق للقصيدة الرابطة الموحدة التى تجعلها كأنها مفرغة إفراغاً، فيجنبها التناقض فى المعانى، وينجيها من الضعف في المبانى، والتكلف فى النسج والتصميم، يعينه على ذلك مراعاته أن تكون كل كلمة تقتضى ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقراً إليها، على جهة الضرورة.

ويدل على استمرار هذا النوع من الربط لأجزاء النص، أن المتلقى لمثل هذا النص مستمعاً كان أو قارئا ـ يكون قادراً فى هذه الحالة على المشاركة فى إكمال ما بدأه الشاعر، والإسهام فى إتمامه قبل أن يفرغ منه، إذ إن السامع يسبق الشاعر إلى «القوافى قبل أن ينتهى إليها»، بل ربما «سبق إلى اتمام مصراع منه إصراراً يوجبه تأسيس الشعر» على نحو ما ظهر فى قولى البحترى السابقين.

ويقوى ابن طباطبا هذه الفكرة بقوله: «وأحسن الشعر ما يوضع فيه كل كلمة موضعها، حتى يطابق المعنى الذى أريدت له، ويكون شاهدها معها، لا تحتاج إلى تفسير من غير ذاتها، كقول جنوب أخت عمروذى الكلب(١):

فأقسمت يا عمرو لو نبّآك إذاً نبّها منك داء عضالا

إذا نبّها ليثُ عِرّيسة مقيتا، مفيدا، نفوساً ومالا

(١) أبو حيان التوحيدى: البصائر والذخائر، ٢/٢٢٦.

وخَــرْق تجــاوزتُ مجهولـــه بوجناء حــرف تشكى الكلالا

فكنـــت النهـــار بـــه شمســـه وكنت دجى الليل فيه الهلالا

فتأمل تنسيق هذا الكلام وحسنه، وقولها: (مـقيتا مفيدا) ثم فسّرت ذلك، فقالت: نفـوسا ومالا، ووصفـته نهاراً بالشمس، وليلا بالـهلال، فعلى هذا المثال يجب أن ينسـق الكلام صدقا لا كـذب فيه، وحقـيقة لا مـجاز معـها فـسفيا. كقول القائل:

وفي أربع مني حلـت منـك أربــع فمـــا أنا دار أيّها هـــاج لـــى كربـــى

أو جهك في عيني أم الريق في فمي أم النطق في سمعي، أم الحب في قلبي»(١)

ويرى ابن طبـاطبا أن هذا العـمل الذى يضطلع به الشـاعر هنا لتـوحيـد القصـيدة ــ لابد أن تـدعمه مـشاركـة فعـالة من جانب المتلقى، تتـعين في التوقع، وفى التـفاعل. يقول: «ومن أحسن المعانى والحكـايات فى الشعر، وأشدها استفزازاً لمن يسمعها: الابتداء بذكر ما يعلم السامع له، إلى أى معنى يساق فيه القول، قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفى، الذى يكون بخفائه أبلغ فى معناه من التـصريح الظاهر، الذى لا يستر دونه، فموقع هذين عند الفهم، كـموقع البشرى عند صاحبها، لثـقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما»(١).

(١) عيار الشعر صـ ٣ .

فهو يرى أن اشتراك المتلقى، أو الإفادة منه فى تقوية وحدة القصيدة، يتطلب من الشاعر أمرين، الأول: هو البدء بما يعين المتلقى على توقع نمو المعنى الشعرى المتناول، والوقوف على تطوره، والثانى: هو التعريض بالمعنى للمتلقى وإشعاره به، بدلاً من التصريح، طمعاً فى كسب تفاعله معه، وإقباله عليه. وهذان الأمران كفيلان بتقوية القصيدة، لأن البدء بما يعين يثير ذهن المتلقى ويستفزه، فيلتصق بالمادة الشعرية، وينجذب إليها طالباً التعرف على الخطوة التالية لهذا البدء، ولأن التعريض أو الإشعار بالمعنى يجعل المتلقى يتفاعل مع حركة توالى أجزائها تفاعلاً متواصلا. وكلاهما يقع فى نفسه «موقع البشرى» فيحدث عنده توقعاً لما سيقوله الشاعر، مما يدل على ترابط النسيج وإحكامه.

ويسوق ابن طباطبا أمثلة دالة على الأمرين؛ فيقول في الأمر الأول: «وأما الابتداء بما يحس السامع بما ينقاد إليه القول فيه قبل استتمامه ــ فكقول النابغة: (١).

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم عصائب طير تهتدى بعصائب

فقدم في هذا البيت معنى ما تحلق الطير من أجله، ثم أوضحه بقوله:

يصاحبنهم حتى يغرن مغارهم من الضاريات بالدماء الذوارب

تراهن خلف القوم زوراً كأنها جلوس الشيوخ فى مسوك الأرانب

(١) السابق ص ٤٢ ــ ٤٣ .

فابتداء الشاعر بجزء من المعنى كما ظهر في البيت الأول، وانتظار المتلقي تكملته، وتوقعه توضيحه ــ يعتبر أمراً فنيا؛ لأن هذا الجزء ليس سوى جانب من صورة تأخذ في التشكل والاستتمام، وهو في الوقت نفسه يتطلب توالي أجزاء أخرى تنضم إليه، وهذا يعني أن ثمة رابطة لابد أن تنهض لربط البداية بما آتي بعدها، وإحداث التوقع الفعال لدى المتلقي، فقد اقتضت البداية الجزئية وهي «تحليق الطير فوق الرؤوس» ــ الحديث عن هدف التحليق، فذكره في البيتين التاليين، وهو: ترقبها نتيجة المعركة لتنال حظها من لحوم القتلى. فالإتيان بجزء من المعنى بملامح وعلامات وقرائن، تؤدي ضرورة إلى إكماله ــ ليس إلا ترابطا في نسيج النص ودعماً لوحدته.

ويقول في الأمر الثاني: «وأما التعريض الذي ينوب عن التصريح، والاختصار الذي ينوب عن الإطالة ـ فكقول عمرو بن معدي كرب(١)

فلو أن قومي أنطقتني رماحهم   نطقت ولكن الرماح أجرت

أي لو أن قومي اعتنوا في القتال، وصدقوا المصاع، وطعنوا أعداءهم برماحهم، فأنطقتني بمدحهم وذكر حسن بلائهم ـ نطقت، ولكن الرماح أجرت أو شقت لساني كما يجر لسان الفصيل»(٢).

(١) ديوان عمرو بن معدي كرب صـ ٥٦ .

(٢) عيار الشعر ص٤٣، والنقائض ١/ ٥٢.

فالشاعر قد أحدث بالتعريض بالمعنى توقعاً فى نفس المتلقى، وذلك بذكر أمر يؤيد ما أوحى به الشاعر وأشعر به ، ذلك أنه قد جعل مدح قومه متوقفاً على حسن بلائهم فى الطعن بالرماح. وقد جاءت الجملة الأخيرة (ولكن الرماح أجرت)، مرتبطة بهذا التوقع لأن الرماح وقد أدت دورها بالفعل فى القتال الدائر ــ استدعت نطقه بمدح قومه، كما نص التعريض والإيحاء على ذلك.

وقد كان من المتوقع أن يعمد القاضى الجرجانى (ـ ٣٩٢ هـ) إلى العناية بالربط بين أبيات النص الشعرى، مثل أولئك النقاد السابقين، أمثال الجاحظ، وابن طباطبا، لا سيما أنه قد جاء بعدهما بزمن غير قصير، بل كان من المتوقع أن يطور فكرة الربط الكلية التى تناولوها، ولكنه شاء أن يبدأ فكرته هنا ببحث الربط الكلى على طريقته الخاصة، أى بحث «ربط الجمل والعبارات» التى تشغل بعض هذا البيت أو ذاك، وليصل من ذلك إلى إحكام النسيج ودقة نظمه وسلامة بنائه، فقد قال عند بحثه فى بيت لأبى تمام: «وقوله:

يدى لمن شاء رهنٌ لم يَذُقْ جُرَعاً   من راحتيكَ، درى ما الصّابُ والعسلُ

فحذف عمدة الكلام وأخل بالنظم، وإنما أراد: يدى لمن شاء رهن (إن كان) لم يذق، فحذف (إن كان) من الكلام، فأفسد الترتيب وأحال الكلام

عن وجهه»(١).

يقصد الجرجانى بهذا القول أن حسن الترتيب أو سلامة النظم فى البيت رهن بربط الجمل المتجاورة فيه، وقد غاب هذا الربط من بيت أبى تمام، ذلك أن الجملة (يدى لمن شاء رهن) أعقبتها أخرى وهى: (لم يذق جرعا). وتعاقبهما على هذا النحو أظهر أن ثمة خللا فى البيت، تمثل فى غياب صيغة أساسية كان يجب أن تثبت بينهما، وهى (إن كان)، التى تكمل المعنى الشرطى الذى ينجى البيت من تغير وجهته، فإثبات الصيغ بين الجمل المناظرة لجملتى بيت أبى تمام، يحقق للنص الشعرى حسن ترتيب المعنى، وسلامة المبنى ودقة النظم، وهذا يعنى ضرورة مثول «رابطة الوصل» المباشر بين الجمل المشكلة للبيت من القصيدة(٢).

وقد أكد على وجود هذه الرابطة، وهو يتصدى لبعض شعر المتنبى قائلا: «كيف يحتمل له اللفظ المعقد، والتركيب المتعسف لغير معنى بديع يفى شرفه، وغرابةٌ بالتعب فى استخراجه، وتقوم فائدة الانتفاع بإزاء التأذى باستماعه، كقوله:

(١) الوساطة ٧٩ .

(٢) سواء أخطأ الجرجانى أو أصاب فى نظرته إلى بيت أبى تمام، فالمهم هو: نصه على وجود الرابطة أو عدم وجودها فى هذا النص أو ذاك. ينظر ديوان أبى تمام ٣/ ١١.

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه   بأن تُسعِدا والدمع أشفاه ساجمه

ومن يرى هذه الألفاظ الهائلة، والتعقيد المفرط فيشك أن وراءها كنز من الحكمة، وأن فى طيها الغنيمة الباردة، حتى إذا فتشها، وكشف عن سترها، وسهر ليالى متوالية فيها ــ حصل على أن (وفاؤكما يا عاذلى بأن تسعدانى إذا درس شجاى، وكلما ازداد تدارسا ازددت له شجوا، كما أن الربع أشجاه دارسه). فما هذا من المعانى التى يضيع لها حلاوة اللفظ، وبهاء الطبع، ورونق الاستهلال، ويشح عليها حتى يهلهل لأجلها النسج، ويفسد النظم، ويفصل بين الباء ومتعلقها بخبر الابتداء قبل تمامه، ويقدم ويؤخر، ويعمى ويعوص، ولو احتمل الوزن ترتيب الكلام على صحته، فقيل (وفاؤكما بأن تسعدا أشجاه طاسمه كالربع)، أو (وفاؤكما بأن تسعدا كالربع أشجاه طاسمه» ــ لظهر هذا المعنى المضنون به، المتنافس فيه، فأما قوله: (والدمع أشفاه ساجمه)، فخطاب مستأنف، وفصل منقطع عن الأول، وكأنه قال:

وفاؤكما والربع أشجاه ما طسم، والدمع أشفاه ما سجم».(١)

---

(١) الوساطة ص ٩٨.
الطاسم = الدارس.
والساجم = السائل.

فهو فى سبيل توفير هذه الرابطة فى الشعر يحذر الشاعر من اللجوء إلى تعقيد الصياغة الذى يفقدها ترابط جملها، كما ظهر فى بيت المتنبى؛ فلقد فصل «بين الباء، ومتعلقها بخبر الابتداء قبل تمامه» أى أنه قد أساء الترتيب والتنظيم، حين استهل البيت بالمبتدأ الجملة (وفاؤكما)، ثم فصل بينها، وبين الباء، ومتعلقها (بأن تسعدا) ــ بخبر الابتداء وهو جملة (أشجاه طاسمه) الذى لم يكتمل بعد. واكتماله إنما يتم بأن ومتعلقها، كما أنه قدم صيغة الربع على الخبر الذى لم يكتمل أصلا، وهذا أو ذاك أفقد البيت ترابطه، ففسد نظمه. ويضاف إلى ذلك أن بقية البيت وهى (والدمع أشفاه ساجمه) أسهمت فى الخلل والاضطراب؛ لأنها ليست سوى خطاب مستأنف، وفصل منقطع عن الأول، أى أنها بالنظر إلى كونها جملة أخيرة فى البيت ــ لا ترتبط بما سبقها إلا على جهة التعسف والإكراه.

وقد عمد القاضى الجرجانى إلى صوغ نظريته فى ضرورة الربط الكلى صياغة أخيرة، انتهج فى عرضها النهج التالى: ذلك أنه فى موطن الحديث عن جمال النص الأدبى قال: «وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفى أوصاف الكمال، وتذهب فى الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهى أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت ــ لهذه المزية سببا، ولما خُصَّت به مقتضيا»(١).

(١) السابق ص٤١٢.

فهـو فى هذا النص يلتمس «مـزية النص الأدبى» بعدة احتـمالات فهل ترجع هذه المزية إلى جزالة اللفظ، وقوة المعنى منفـردين، أو مجتمعين؟، أم إلى التنمـيق والتزويق والـتحسـين؟ أم إلى إحكام النظم بما ينطوى عليـه من روابط موثقة؟

ويبدو أن الجرجانى يميل إلى الاحتـمال الأخير، الذى يعنى عنده أن النص الأدبى يشتمل علـى عناصر الربط الفعالة وهى: «انتظام المحـاسن»، و«التئام الخلقة» و «تناصف الأجـزاء» و«تقابل الأقسـام»، التى تحكم الشعـر وتوثقه؛ ذلك أنّ «انتظام المحاسن» ليس إلا توزيع القيم المحسنة عـلى النص جميعه، بحيث يكون هذا التـوزيع بمثابة إيقاعـات موحدة، وثيقـة الصلة فيمـا بينها، فتعمل على ربـط أجزاء العمل، وأن «التئام الخلقة» يعنى توفـير الالتحام بين الجزئية والجزئية، وأن «تناصف الأجزاء» هو التوزيع العادل للمعنى الشعرى، بحيث لا يجور بعضه على البعض الآخر حال صوغه بالألفاظ والصور، وأن الغرض من «تقابل الأقسـام»، هو تحقيق التوازن ومراعاة دقـة الترتيب معنى ولفظا.

ورغم أن القـاضى الجرجـانى لم يطبق هذا المفـهوم لـلترابط على أبيـات البحترى، التى استحسنها وهى(١):

بلونا ضرائب مَنْ قد نـــَرى   فمـا إن وَجَدْنا لِفَتْحٍ ضَرِيـبا
هو المرء أبدت لـه الحادثـاتُ   عزما وشيكا ورأيا صليبـا
تنقل فى خلقـى ســـؤدَد   سماحاً مرجّى وبأسا مَهيبـا

(١) ديوان البحترى ١/ ١٥١ الفتح بن خاقان، وزير المتوكل وكان أديبا شاعر فصيحاً.

لكن مجرد إثباته لها ــ واستشهاده بها، فى موطن تناول إحكام الشعر ــ يعتبر دليلا كافياً على حضور هذا المفهوم فى ذهنه وهو يختار هذه الأبيات، لا سيما وأن ناقد نظرية النظم، فى شكلها النهائى، وهو عبد القاهر (ــ٤٧١هـ) قد اعتمد هذه الأبيات، وتصدى لها بالنظر والتحليل.

ولكن القاضى الجرجانى ما لبث أن طبق هذا المفهوم صراحة على بيتين للمتنبى فى موطن آخر من الوساطة، وذلك عند قوله: «ولقد حدثنى بعض أهل الادب أنة حضر عند أبي الحسن بن لنْكك البصرى ــ وكان على فضله في العلم وتقدمه فى الأدب، شديد التحامل على أبى الطيب ــ وهو يذكر شيئاً من شعره حتى انتهى إلى قوله:

بقائى شاء ليس همُ ارتحالا (وحسن الصبر زموالا الجمالا)

فجعل يتعجب من هذا المصراع من حضره ، ويقول: هل رأيتم أشد تعقيداً، وأظهر تكلفا، وأسوأ ترتيبا من هذا الكلام ؟ قال: فقلت له: هب الأمر على ما ادعيته، وأنَّا سلَّمنا لك ما زعمته؟ أين أنت من قوله فى إثر هذا البيت:

كأن العيس كانت فوق جفنى مُنَاخــات فلمــا ثُــرن ســالا

قال: فاستشاط غيظاً ثم قال: هذا المصراع يسقط دواوين عدة شعراء، فإن كان هذا الحكم سائغاً وكان ما قاله مقبولاً ــ فإن أحد أبيات الفرزدق يسقط شعر بنى تميم جملة، فقد ترى ما بينها من الفضل فى النقص، وتتبين تفاوتها فى سوء الترتيب واختلال النظم، ولو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعرا ــ لوجب ألا يرى لأبى تمام بيت واحد، فإنا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وَفَّر من التعقيد حظهما، وأفسد به لفظهما، ولذلك كثر

الاختلاف فى معانيه وصار استخراجها بابا منفرداً، ينتسب إليه طائفة من أهل الأدب، وصارت تُتطارح فى المجالس مطارحة أبيات المعانى، وألغاز المُعمَّى، وليس فى الأرض بيت من أبيات المعانى، لقديم أو محدث ـ إلا ومعناه غامض مستتر، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تُفرد فيها الكتب المصنفة، وتُشغل باستخراجها الأفكار الفارغة»(١).

يظهر من النص أن الجرجانى يدفع تحامل ابن لنكك على بيتى المتنبى، ليصل من ذلك إلى تبرئة شعره، وكذلك شعر الفرزدق، وأبى تمام من «التعقيد» و «سوء الترتيب واختلال النظم»، وإثبات ما يخالف هذه الصفات يُحكِمُ النص ويوثقه.

وقد واصل الجرجانى تطبيق مفهومه على قول الأعشى فى بيت له:

إذا كان هادى الفتى فى البلا   دصدر القناة أطاع الأمير

مبينا أن هذا البيت : «سليم النظم من التعقيد، بعيد اللفظ عن الاستكراه، لا تشكل كل كلمة بانفرادها على أدنى العامة»(٢).

كما طبق مفهومه على قول أبى الطيب المتنبى، عندما نافس قول قيس بن الخطيم فى الطعنة:

إذا ما ضربتَ القِرْنَ ثم أجزْتنى   فكِل ذهباً لى مرة منه بالكَلْم

فلم يحفل بسوء النظم، وهلهلة النسج، لما حصل له الغرض فى إنهار الطعنة وتوسيع الجرح(٣)». فهو هنا يؤصل سلامة نظم النص، بخلوه من

(١) الواسطة ص ٤١٦ ـ ٤١٧ . وديوان المتنبى ٣/ ٢٢١ مناخات = جالسات باركات.

(٢) الوساط ص٤١٨

(٣) السابق ٤٢٤ وديوان المتنبى ٤/ ٥٧. القِرن: كفء الرجل فى شجاعته. والكلم: الجرح. يريدأنك واسع الضربة، فأعطنى مقدار ما تسع الضربة من الذهب، وإنهار الجرح: توسيعه.

«التعقيد» والاستكراه اللفظي، فكلاهما يسبب غياب الرابط واختفاءه.، وبخلوه أيضاً من الصيغة الغامضة، التي لا ترتبط بما جاورها من صيغ غير غامضة على جهة الضرورة.

ولم يبتعد ابن رشيق (ـ ٤٥٦هـ) كثيراً عن هذا النهج في التماس الرابطة في النص الشعري، والحثّ على توافرها فيه قصدا إلى إحكامه وتماسكه. ولكنه رغم ذلك التشابه يجنح إلى التميز أو الخصوصية، التي تتمثل في اختيار نوع النصوص الشعرية التي تحمل أغلب معالم فكرته، وفي أحكامه الموجزة الدالة على نوع الرابطة الماثلة في تلك النصوص.

وقد أثبت في ضوئها أن سلامة بناء الشعر عائدة إلى توقف كل صيغة أو جملة أو بيت على ما سبقه، وإلى تداخله فيما تقدمه، ذلك أنه استند إلى فكرته عن أن العرب تنظر وتقبل على «إتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض(١)»، وقد دل على ذلك بنصين، أحدهما للحطيئة، قدم له بقوله إنّ قرّاء شعره قد عدوا من «فضل صنعته ودقتها، حسن نسقه الكلام بعضه على بعض(٢)، وذلك في قوله :

فلا وأبيك ما ظلمت قريع ... بأن يبنوا المكارم حيث شاءوا
ولا وأبيك ما ظلمت قريع ... ولا برموا لذاك، ولا أساءوا

---

(١) ابن رشيق العمدة، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، ط (٤)، دار الجيل، بيروت ١ / ١٢٩ .

(٢) السابق ١/١٢٩، وديوان الحطيئة تحقيق : د. نعمان طه، ط الحلبي بمصر سنة ١٩٥٨.
ص :١٠٢ قريع = اسم قبيلة . برم = ضاق . عشرة = سقطه . يخبر = يردد الصوت، والمراد هنا يجوع.

بعشرة جارهـم أن ينعشوهـا فيغبر حولـه نعمٌ وشـاء
فيبنى مجدهـم ، ويقيـم فيهـا ويمشـى إن أريـد بـه المشـاءُ
وإن الجار مثلُ الضيف يغدو لوجهتـه، وإن طـال الثـواءُ
وإنى قد علقتُ بحبـل قـوم أعانهم علـى الحسب الثـراء

ويهدف ابن رشيق بذلك إلى أن هذا الشعر قد أحكم نسجه، بسبب ما تمتلكه وحداته من فاعلية الوصل والربط؛ فمحور الأبيات، هو مدح قبيلة قريع والثناء عليها، وقد تجلى هذا المدح بوحدات (أو أبيات) مترابطة، حيث توالت هكذا: فالوحدة الأولى: تتضمن معنى هو أن قبيلة قريع غير ظالمة فى قصر الكرم على من يستحق، وقد اتصلت بها الوحدة الثانية؛ لأنها تؤكد نَفْى صدور الظلم عن تلك القبيلة، ونَفْى ضيقها بالكرم والعطاء. وجاءت الوحدة الثالثة، دعماً لما قبلها على جهة الاتصال أيضاً، إذ هى صورة لإكرام الجار أو المحتاج، حيث يعينونه فى شدته، ويرفعونه من سقطته، ولولا ذلك لجاعت إبله وشياهه. ووردت الوحدة الرابعة باعتبارها نتيجة، إذ إن صنيعهم هذا أثر فى حياة الجار، فمجدهم وأشاد بفضلهم. وتؤكد الوحدة الخامسة تواصل الكرم وثباته فى طبائعهم، لأنه متكرر مع غير هذا الجار. وجاءت الوحدة السادسة والأخيرة، بوصفها نتيجة حتمية للوحدات الخمس السابقة، إذ تعلق الشاعر وارتبط بهذه القبيلة التى اجتمع فيها شرف الأصل ووفرة الثراء، وكرم العطاء.

فمن الواضح أن ابن رشيق ـ بناء على هذا التوالى ـ يقصد أن ثمة رابطة

تربط هذه الوحدات وهى «رابطة التوقف»، حيث توقفت كل وحدة على ما تقدمها، وذلك ما جعله يصف هذا النوع من الشعر بوصف تلاحم الكلام بعضه من بعض، ويرجع دقة صنعة الحطيئة إلى «حسن نسقه الكلام بعضه على بعض»(١).

ويعزز فكرة ابن رشيق أن هذه الوحدات تشتمل على قيم لغوية رابطة كذلك، ففى الوحدة الأولى: قَسَم من الشاعر (فلا وأبيك) على أمر فسّره بتوجيه الكرم نحو من يستحق . والثانية: قسم مكرر وضحه بنفى الضيق به، مشيراً إليه بصيغة (لذلك)، والثالثة: صورة مفسرة مؤكدة، والرابعة: قرنت بفاء عاطفة أفادت فورية الاستجابة، والخامسة: تأكيد لاستمرار الكرم وتواصله، وهى تمثل الحكم أو القرار، والسادسة: تمثل النتيجة المتوقعة.

والنص الشعرى الثانى الذى اعتمد عليه ابن رشيق فى طرح فكرته عن الربط، هو نص أبى ذؤيب الهذلى، يصف فيه «حمر الوحش والصائد»(٢)، قال(٣).

(١) على الرغم من أن ابن رشيق لم يحدد قصده من «الكلام» هل هو تعبيرى أو معنوى إلا أنه يفهم أنه يريد الاثنين معاً؛ لأن التوقف أو التلاحم، هو ربط تعبيرى بآخر يوافقه، من حيث المعنى ، ومن حيث اللفظ أيضاً على أساس أن الصياغة اللفظية للمعنى المماثل ليست مضادة له، وتنفى حينئذ عنه أى تعارض أو تناقض لوجهته، وتوظف أدواتها وعناصرها لتقديم هذا المعنى. وعلى هذا فمفهوم الربط عنده ثنائى: أى تعبيرى معنوى.

(٢) العمدة ١/ ١٢٩ .

(٣) السابق ١/ ١٢٠ ــ ١٣٠ وشرح أشعار الهذليين للسكرى. ت عبد الستار فراج ١/ ١٩ - ٢٤ مكتبة خياط ــ بيروت. وردن الماء = جئن يطلبه، عيوق = نجم أحمر. الضرباء جمع ضريب، وهم القوم يضربون القداح. كرع = مد عنقه وتناول الماء بفيه. حجرات = جمع حجرة وهى الجهة والناحية. حصب البطاح = حصى الأودية. الأكرع = السيقان الدقيقة. شرف الحجاب = الصوت المرتفع من المرأة الحرة. ريب قرع يقرع = حركة تنم عن قانص متهيئ فى كفه قوس له صوت. نفرن= اندفعن. استرس = احتك. هوجاء هاديه = أتان متقدمة، وهاد جرشع = حمار غليظ منتفخ الجنبين - نحوص عائط = الأتان القوية. متصمع = متضام يتجمع دليل نفوذ السهم . أقراب هاد = خواصره. رائغ = عادل. عيث. = بحث . ألحق صاعديا = رماه بسهم مصنوع فى صعدة . مطحر = البعيد الذهاب. الحتوف = القتل.

فوردن والعيون مَقْعَد رابئ الـ ضرباء خلف النجم لا يتتلعُ
فكَرعْنَ فى حَجَرات عذب بارد حصب البطاح تغيب فيه الأكرعُ
فشربن ثم سَمِعْنَ حسّاً دُونَه شَرَفُ الحجاب وريْبَ قَرعٍ يقرعُ
فَنَكِرْنَه فَنَفَرنَ فامترسَتْ بـه هَوْجاء هادِيَةٌ وهاد جُرْشُعُ
فرمى فأنفذ من نَحُوصٍ عائطٍ سهما فخرّ وريشهُ مُتَصمِّعُ
فبدا له أقراب هاد رائغا عنه فعيّث فى الكنانه يُرْجِعُ
فرمى فألحق صاعديا مِطْحَرًا بالكَشْح فاشتملت عليه الأضلُعُ
فأبدهنّ حُتُوفهنّ فَهَارِبٌ بِذَمائه أو بارك متجَعْجِعُ

يعقب ابن رشيق على هذه الأبيات بقوله: «فأنت ترى هذا النسق بالفاء، كيف اطرد له، ولم ينحل عقده، ولا اختل بناؤه، ولولا ثقافة الشاعر ومراعاته إياه، لما تمكن له هذا التمكن(١)». ويريد بهذا التعقيب أن أبا ذؤيب قد أحكم أبياته برابطة «التوقف والتعاقب»، إذ عنى بتقديم صورة وصفية قصصية، ذات أجزاء، اتصل كلّ منها بالآخر على جهة الاندفاع اللاهث، الذى لا يحتمل مهلة ولا تراخيا.

وتتكشف هذه الرابطة بفورية الوصل القائمة على اتصال عدد غير قليل من «الفاءات» العاطفة؛ فظمأ حمر الوحش الساعية إلى الماء فى الأبيات السابقة وهى: (٢).

(١) العمدة ١ / ١٣٠ .
(٢) جزرت : نقصت المياه وغارت. الرزون = أماكن فى الجبل يكون فيها الماء. الملاوة = الزمن والدهر. بها = أى عيون الماء القديمة التى تذكرها الحمار. شاقى أمره = فاعله من الشقاء - الحين = الهلال. أفتنهن = فرقهن فنونا من الطرد. السواء = رأس الحرة وهى الأرض ذات الحجارة السود. بثر = كثير . عانده = عارضه . مهيع = بين واضح .

حتى إذا جَزَرَتْ مياه رُزُونـــه وبأيّ حين مُلاوة تَتَقَطـــعُ
ذَكَرَ الوُرُودَ بها وشاقى أمْــرَهُ شُؤْمٌ وأقبلَ حَيْنُهُ يتتبَّـــعُ
فأفتنهنّ من الســواء وماؤُه بَثْرٌ، وعَانَــدَهُ طريقٌ مَهْيَـــعُ

ــ جعل الشاعر يقرن فاء العطف بالفعل (ورد)، فأفاد فورية الحركة، ولذا اتجهت الحمــر بسرعة إلى بئر الماء المنشــود، وحينئذ تتابعــت الأبيات والجمل مقترنة بالفاءات؛ فاقترنت بالفعل (كرع) في البيت الثاني فاءٌ دلت على سرعة حركــة مدّ الأعناق إلى الماء الصافي تكرعــه بأفواهها، بينمــا غابت سيقــانها راسخة في الماء، وهي حــركة تصميــمية متشــوقة، دفعت الحمــر إلى حركة سريعة كذلك، ولذا ألحق الشاعر الفــاء بالفعل (شرب) في البيت الثالث ــ لتفيد تأكيد تواصل التصميم.

وقد أراد الشــاعر لهذه الحركــة الاستمرار، وذلك بتــوظيفه حركــة أخرى مقابلة، صدرت عن صائد قانص متهيئ، حملت للحمر نذر الموت. ومن ثم كان انتباهها أثناء الشرب (ثم سمعن)، ليمس تلك الحركة المنتبهة شعورٌ حاد بالخوف والفزع.

وهذه الحالة اســتدعت فعلا مــقروناً بالفاء (فنكرنه) دالاً على مــثول خطر دائم، وفعــلاً آخر مجــاوراً له لحقتــه نفس الأداة (فنفرن)، يشيــر إلى حالتي الفزع والهــرب دون إمهال ولا تأخــير، ولأن الهرب تَمَّ بسرعــة متطرفة غــير منتظمة فإن احــتاك الحمر بعضهــا ببعض جاء حتمــياً، ومن ثم اتصلت الفاء بالفعل (امــترس) ــ يعني احــتك ــ ليشير إلى تطرف هذه الحركــة المفاجــئة السريعة.

ولكن الصائد القــانص لم يدع الفرصة تضيع منه؛ ذلــك أن قراره الحاسم

ودقة توقيته، واستعداده المتوثب ــ تم في لحظة صدور حركتي التوتر والفزع، ومن هنا كانت صورة الحركة التي تولاها البيت الخامس مزودة بفاءات ثلاث، الأولى: اتصلت بالفعل (رمى) فنفت تأخر القانص عن العمل، والثانية اتصلت بالفعل (أنفذ) فدلت على سرعة تسديد السهم إلى الأتان القوية، واتصلت الثالثة بالفعل (خر)، فأفادت قوة الرمية، وشدة التسديد التي نتجت عنها حركة سريعة كذلك، وهي سقوط الأتان.

وقد أزكت سرعة هذه الحركة من نشاط الصائد وزادتها، وأشعلت من إحساسه بضرورة إصابه أكبر عدد ممكن من الصيد، ومن ثم تواصلت حركة انتباهه على فرصة صيد أخرى وهي: (أقراب هاد) أي حيوان أشبه بالحمار الوحشي، كان متحيراً يزمع الهرب، ولذا اقترنت الفاء بالفعل (بدا) لتناسب حركة الانتباه المتواصلة؛ فتصرف الصائد بسرعة تلائم تلك الفرصة. وهذه الحالة جعلت الشاعر يصل الفاء بالفعل (عيث)، الذي يشير إلى حركة بحث عن سهم آخر، ليسرع بتسديده إلى هذا الصيد الموشك على الهرب، ولقد استدعت حركة الحيوان الموشك على الإسراع، حركة من الصائد متوازية معها، وهي مبادرته برمية محكمة دقيقة.

ولذلك قرن الشاعر الفعل (رمى) بالفاء لتدل على هذه المبادرة، وهذه الرمية جاءت بسهم «صاعدي» أو جيد الصنع، فحققت إصابة سريعة قاتلة، ومن ثم ناسبها فعل اتصلت به الفاء، (فألحق . . . بالكشح)، لتشير إلى دقة التصويب التي أصابت الصيد في مقتل، وهو (الكشح)، ولأن هذه الرمية كانت سريعة مؤثرة، حيث نفذت في اللحم والشحم والضلوع ــ فقد أتى الشاعر بفعل مقرون بالفاء (فاشتملت) ليدلّ على ذلك.

وقد أنتجت سرعة تصرف الصائد ومهارته، نتيجة فورية أخيرة، وهى القضاء على هذا القطيع الوحشى فى لحظات قصيرة، وقد بين الشاعر ذلك فى البيت الأخير، حيث وظف للفعل فاءً فى قوله «فأبدهن حتوفهن»، لتفيد أنَّ نشاط الصائد، أسقط القطيع فى فترة وجيزة، كما وظف الفاء في قوله (فهارب بذمائه)، لتشير إلى أن هرب البعض محدود، لأنه موشك على الموت.

ويتبين من ذلك، أن هذه الفاءات المتوالية المتعاقبة وعددها ست عشرة فاء - قد وثقت الأبيات وربطتها؛ إذ ترتبت كل فاء بحدثها المقترنة به، على ما قبلها ترتبا ضروريا، ومعنى هذا أن هذه الأدوات العاطفة قد عملت بفاعلية فى إطار رابطة التعاقب التى تستهدف وَصْل الأبيات وربطها، مما جعل ابن رشيق يصف ذلك بقوله: «فأنت ترى هذا النسق بالفاء كيف اطرد له، ولم ينحل عقده، ولا اختل بناؤه»، قاصدا من هذا الوصف أن نص أبى ذؤيب وغيره من النصوص المشابهة له ــ قد ربطت أبياته، فأحكم نظمه على أساس بنائه على تلك الرابطة الفعالة، رابطة التوقف والتعاقب.

ولكن عبد القاهر الجرجانى (ــ ٤٧١ هـ) ذهب في بحث الربط الكلى فى النص الشعرى مذهبا متميزاً عما ذهب إليه النقاد السابقون عليه؛ فقد عرض إلى هذا الربط فى نظرية واضحة المعالم مكتملة الجوانب، وإن كانت قد أفادت من أولئك النقاد فى بعض المواضع، وخاصة القاضى الجرجانى. ولكى نقف على هذه النظرية وقفة اطمئنان، لابد من عرضها بعدد من الوجوه، تأخذ نهج التدرج هكذا.

الوجه الأول هو : «قوة المعنى النحوي» : بدأ عبد القاهر نظريته ـ هنا ـ بتقرير أن صحة نظم النص تتعين في مراعاة الشاعر المعاني النحوية له، فهي تكشف عن قيمته الخفية، وذلك أنه قد أرجع صنعة بناء النص، إلى المعنى النحوي، سواء أكانت هذه الصنعة متقنة أم متدنية. يقول «فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان صوابا وخطؤه إن كان خطأ، إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم ـ إلا وهو معنى من معاني النحو، قد أصيب به موضعه، ووضع في حقه أوعومل بخلاف هذه المعاملة، فأزيل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له ، فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساد إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد إلى معاني النحو وأحكامه. . . فليس من أحد يخالف في نحو قول الفرزدق(١):

وما مثله في الناس إلا مُمَلَّكاً أبو أمّه حيٌّ أبوه يُقَارِبُهْ

وقول المتنبي(٢) :

ولذا اسم أغطية العيون جُفُونُها من أنها عَمَلَ السيوفِ عواملُ

(١) يعلق الشيخ محمد عبده على هذا البيت فيقول: أي ما مثله (وهو إبراهيم بن هشام، خال هشام بن عبد الملك بن مروان) في الناس حيّ يقاربه في فضائله ـ إلاّ صاحب ملك أبو أمه، أي أم المملك أبوه، أي أبو هذا الممدوح ـ وحاصل المعنى انه لا يشبهه إلا ابن أخته الذي هو هشام. وهذا ما يسمونه التعقيد للخلل في النظم وتأليف الكلام. صـ ٦٥ من دلائل الإعجاز (الهامش).

(٢) الجفن = غمد السيف، يعلل تسمية جفون العيون بأنها تعمل في القلوب عمل السيف. وهو تعقيد .

وقوله :

الطِّيبُ أنت إذا أصابك طِيبهُ والماءُ أنت إذا اغتسلْتَ الغاسلُ

وقوله(١) :

وَفَاؤكُما كالرّبع أشْجَاهُ طَاسِمُهُ بأن تُسعدا والدمعُ أشفَاهُ سَاجِمُهْ

وقول أبى تمام :

ثانيه فى كبد السماء ولم يكن كاثنين ثان إذ هما فى الغار

وقوله :

يدى لمن شاء رهنٌ لم يذق جُرَعا من راحتيكَ درى ما الصابُ والعسلُ

وفى نظائر ذلك(١) مما وصفوه بفساد النظم، وعابوه من جهة سوء التأليف، ــ أن الفساد(٢) والخلل كانا من أن تعاطى الشاعر ما تعطاه من

(١) طاسمه : دارسه، وأشجاه= اسم تفضيل، وتسعدا: من الإسعاد، وهو المساعدة على البكاء، وأشفاه: اسم تفضيل، وساجمه: سائله وساكبه. والمعنى: وفاؤكما لى أيها الصاحبان بإسعادى مثل الربع أشده شجوا: أى أدعاه إلى الحزن ما درس منه وعفا، وكالدمع أفعله فى الشفاء ما جرى منه وسجم، لا ما احتبس. فمتى قلّ إسعادكما لى وضعف اشتد حزنى وقوى، ومتى زاد وكثر خفّ الوجد ونقص. وضبط بعضهم الدمع بالرفع، فجعله جملة حالية تفيد الاعتذار عن كثرة البكاء، وترغيب صاحبه فيه، والتعريض بإنكار وجدهما بتركه. هامش ص٦٦.

(١) بعض هذه النصوص ــ كما هو واضح ــ اعتمد عليه القاضى الجرجانى. انظر ص٩٥ وما بعدها من هذا الفصل، وأثبت هنا للتعرف على ما إضافه عبد القاهر.

(٢) أن الفساد = مفعول يخالف انظر ص٧٥ .

هذا الشأن على غير الصواب، وصنع فى تقديم أو تأخير أو حذف وإضمار، أو غير ذلـك، ماليس له أن يصنعه ومالا يسـوغ، ولا يصح على أصول هذا العلم..

وإذا ثبت أن سبب فساد النظم واختـلاله أن لا يُعمَل بقوانين هذا الشأن ــ ثبت أن سبب صحتـه أن يُعْمَل عليها، ثم إذا ثبت أنّ مستنبط صحـته وفساده من هذا العلم ــ ثبت أن الحكم كذلك فى مزيته والفـضيلة التى تعرض فيه. وإذا ثبت جميع ذلك ــ ثبـت أن ليس هو شيئاً غير تـوخى معانى هذا العلم وأحكامه فيما بين الكلم»(١)

فهـو هنا يبين أن صـواب القاعـدة النحوية سـبب فى صحـة النظم، وأنّ خطأها يؤدى إلى فسـاده. ومعنى هذا أن المقيـاس الذى يحكم به على مدى سلامة الصـياغة هو: المعنى النحوى المعين، فـما من شىء يندرج تحت اسم النظم «إلا وهو معنى من معانى النحو»، فإذا ثبت صواب النظم ثبت أن هذا المعنى قد أصـيب به موضعـه ووضع فى حقه، ولو اخـتل النظم دلّ على أن هذا المعنى لم يوظف توظيفا صـائبا، حيث أزيل عن موضعه واسـتعمل فى غير ما ينبغى أن يكون له.

إن تركيز عبد القاهر على هذا الجـانب، يشير إلى أن المعنى النحوى معنى ذهنى، تُعهـد إليه مهمة عـقد الصلات، وتحقـيق الروابط بين وحدات النص الأدبى، قصداً إلى إحكامه، فيحسن حينئذ التأليف ويسلم النظم، وعلى ذلك

(٣) دلائل الإعجاز صفحات ٦٥، ٦٦، ٦٧.

أرجع عبد القاهر فساد أبيات الفرزدق والمتنبى وأبى تمام - إلى سوء توظيف المعنى النحوى، حيث أخلى منه الفعل الذهنى، ولذلك صنع كل شاعر فى التقديم والتأخير والحذف والإضمار، مالا يتوافق مع قواعد علم النحو، ولا يلائمها.

فعملية النظم تقتضى من الشاعر أن يراعى عند التأليف معانى علم النحو أو «يتوخى معانى هذا العلم فيما بين الكلم»، لأن هذا العلم قادر على إحداث الترابط؛ فهو يحقق ربط الصيغ الصغرى بما يناظرها، والوحدات الكبرى بما يماثلها، ومن ثم يمكن وصف النظم بالصحة والمزية والفضيلة.

وفى ضوء هذا فحص عبد القاهر نصين توافرت فيهما مقومات النظم الصحيح، وحثَّ القارئ على تأمل المزية التى اكتسبها النّصان من النظم؛ «فإذا رأيتَك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية مم كانت ؟ وعند ماذا ظهرت؟ فإنك ترى عيانا أن الذى قلتُ لك كما قلت، اعمد إلى قول البحترى:

بَلَوْنَا ضَرائبَ مَنْ قد نَرَى ... فما إنْ رَأيْنَا لفَتْحٍ ضَرِيبَا
هو المرءُ أبْدَتْ له الحادثـا ... تُ عَزْمًا وَشيكاً ورأيا صليبَا
تَنقَّلَ فى خُلُقَى سُؤْدَدٍ ... سَمَاحًا مُرَجًا وبَأسًا مَهيبَا
فكا لسَّيف إنْ جئتَهُ صَارِخًا ... وكَالبَحْرِ إن جئتَهُ مُستَثيبَا

فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازا فى نفسك، فعد فانظر فى السبب واستقص فى النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدَّم وأخَّر، وعرَّف ونكَّر، وحذف، وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجهاً من الوجوه التى يقتضيها علم النحو، فأصاب فى ذلك كله(١)».

فهو يبين أن سر الإعجاب بهذه الأبيات ونحوها، هو ما تتميز به من توازن النظم وسلامة البناء، حيث أحسن الشاعر توظيف المعنى النحوى، وأجاد توجيهه فى هذه الأبيات، ولذا جاء هذا النموذج من قبل «ما تواصفوه بالحسن، وتشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجل النظم»(٢).

وقد وصف عبد القاهر صنيع البحترى فى ضوء ذلك بالتفصيل، فذكر أنه قدم البيت الثانى بداية تروق القارئ وتسره «أفلا ترى أن أول شىء يروقك منها قوله (هو المرء أبدت له الحادثات)(٣)، أى أنه استخدم ضمير الغائب(هو) بدلا من التصريح باسم الممدوح، وبدأ البيت الثالث بما تضمن تنكيراً لصيغة أضاف إليها أمراً؛ فقد قال (تنقل فى خلقى سؤدد) بتنكير (السؤدد)، وإضافة (الخلقين) إليه، ثم فسرهما بحالين وصفهما بما يلائمهما وهما (سماحاً مرجاً، وبأساً مهيباً)، واحتوى البيت الرابع على عطف وحذف وشرط مع جوابه، مقرون بكل منهما حال تناسبه. قال: «ثم قوله : (فكالسيف)، وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ، لأن المعنى: لا محالة فهو

(١) دلائل الإعجاز ص٦٧، وديوان البحترى ١/١٥١ والضريب = النوع والمثل وهو: الطبيعة والخلق، لسان العرب ٢/٥٢٢. والصليب = الشديد. السابق ٢/٤٥٩ . سؤدد = سداد الرأى المستثيب = طالب الثواب.

(٢) دلائل الإعجاز ص٦٧ .

(٣) السابق ص٦٨ .

كالسيف، ثم تكريره الكاف في قوله (وكالبحر)، ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطا جوابه فيه، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالا على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله صارخاً هناك، ومستثيبا ههنا». (١)

يستهدف هذا الوصف لصنيع البحتري التأكيد على أن إحكام نظم هذه الأبيات، عائد إلى الروابط، أو المعاني النحوية التي اشتملت عليها؛ ذلك أن الأوصاف التي عددها الشاعر للممدوح، أغنت عن ذكر اسمه، فاكتفى بصيغتين للدلالة عليه، وهما: الضمير (هو) و(المرء) في البيت الثاني، الذي تضمن أوصافا أخرى له، فالرابطة تحققت بالضمير - كمعنى نحوي ذهني - الذي ناسبه الإتيان بصيغة منكرة (خلقي)، استدعت إضافة أخرى إليها منكرة أيضاً، وهي (سؤدد) في البيت الثالث. وبدأ البيت الرابع بالفاء العاطفة، التي أغنت عن المبتدأ (هو) فحذفه، ليصل كاف التشبيه بالفاء، فيصير المعنى أن الممدوح، سيف على جهة القطع، فالرابطة هنا رابطة تلازم بين الممدوح والسيف، وبينه وبين البحر؛ لأنه كرر الكاف موصولة بالواو في (وكالبحر).

كما أن الشاعر قد وظف معنى نحويا آخر، تولد عنه معنى وهو اقتران كل تشبيه بشرط احتوى على جوابه، ذلك أن التشبيه (فكالسيف) أتى بعده (إن جئته) فمراده: إن جئته مستنجداً، وجدته كالسيف العامل، وأن التشبيه (وكالبحر) أتى بعده (إن جئته) فقصده: إن جئته طالباً عطية، وجدته كالبحر في السماح. فتضمن الشرط للجواب غير المصرح به، إشارة إلى وقوع الربط بين المعنى والمعنى النحويين.

(١) دلائل الإعجاز صـ ٦٨، وانظر دلائل الإعجاز. الخانجي ١٩٨٤ ففي صفحة ٨٦ أثبت المحقق: محمود شاكر عبارة «ثم أن أخرج كل واحد».

ولكن الشاعر قد عمد إلى التوليد مرة أخرى، فولدَّ من الشرط الأول حالا ـ وهي معنى نحوي ـ بقوله (صارخاً)، ومن الثاني حالا بقوله (مستثيبا)، وهذا التوليد نوع من الربط يمكن تسميته «بالربط الاكتمالي»، على اعتبار أن الحال وصف مكمل لجملة تفتقر إلى التكملة(١).

الوجه الثاني: التناسب الاستدعائي بين المعنى النحوي والمضمون الأدبي: فقد رأى أن سلامة النظم رهن بمهارة الشاعر في توظيف «المعاني والأغراض» التي يوضع لها الكلام، كما أنها رهن بحسن موقع بعضها من بعض، وباستعمال بعضها بسبب من بعض، قال: «ليس إذا راقك التنكير في سؤدد من قوله (تنقل في خلقي سؤدد)، وفي دهر من قوله (فلو إذ نبا دهر) ـ فإنه يجب أن يروقك أبداً وفي كل شيء، ولا إذا استحسنت لفظ مالم يسم فاعله في قوله (وأنكر صاحب)، فإنه ينبغي أن لا تراه في مكان إلا أعطيته مثل استحسانك ههنا، بل ليس من فضل ومزية ألا بحسب الموضع، وحسب المعنى الذي تريد، والغرض الذي تؤم(٢)».

(١) زاد عبد القاهر فكرته هذه تفسيرا حيث طبق هذا النهج، وذلك بقوله في دلائل الإعجاز:

«وإن أردت أظهر أمراً في هذا المعنى ، فانظر إلى قول إبراهيم بن العباس:

فلو إذ نبا دهر وأنكر صاحب وسُلط أعداء وغاب نصيرُ
تكون عن الأهواز داري بنجوة ولكنْ مقادير جرت وأمورُ
وإني لأرجو بعد هذا محمداً لأفضلِ ما يرُجى أخٌ ووزيرُ

دلائل الإعجاز صـ ٧٠ وديوان الطرائف الأدبية صـ١٣٢

(٢) دلائل الإعجاز ٦٩ ـ ٧٠ .

ويقصد عبد القاهر من هذا التناسب أن جودة المعنى النحوى، كالتنكير فى (سؤدد)، وفى (دهر)، وكالاستعاضة عن الفاعل بصفته ــ تُردّ إلى الموضع المعين في النص الشعرى، وإلى الغرض الذى تضمنه. ومعنى هذا أن ثمة رابطة لابد أن تتوافر فى النص الشعرى، وهى رابطة «التناسب الاستدعائى»، التى تتم عن طريق استدعاء معنى النص للمعنى النحوى الذهنى، ومن ثم فإن مزية المعنى النحوى لا تتحقق إلا بحسب الموضع، وبحسب المعنى المراد والغرض المقصود. وهذا يدل على أن الشاعر يتدخل فى اختيار وتدبر ما يناسب المعنى أو الغرض الشعرى، الذى يمضى عليه النص، فى ضوء حركة المعنى النحوى النشطة.

وقد عمق عبد القاهر ذلك بعقد مشابهة بين دور حركة المعانى النحوية لدى الشاعر، ــ وعمل الفنان الرسام، وذلك بقوله: «وإنما سبيل هذه المعانى، سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى(١) فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج، إلى ضرب من التخيّر والتدبر فى أنفس(٢) الأصباغ، وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجة لها وترتيبه إياها، إلى مالم يتهد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب ــ كذلك حال الشاعر والشاعر فى توخيهما معانى النحو، ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم»(٣).

(١) تهدّى = اهتدى
(٢) أنفس الأصباغ = طبيعة تركيبها.
(٣) دلائل الاعجاز ص٧٠.

يبين عبد القاهر بهذه المشابهة أن رابطة التناسب الاستدعائى بين حركة المعنى الشعرى وحركة المعنى النحوى ــ لا تغيب عن بال الشاعر؛ فاهتداء كل من الشاعر والرسام إلى تخير وتدبر أدواتهما ــ وهى الصيغ المحددة بالنسبة للشاعر، والألوان المتنوعة بالنسبة للرسام ــ إنما جاء نتيجة استدعاء المعنى النحوى عند الشاعر، والمعنى الصناعى التصويرى عند الرسام المصوّر.

وفى ضوء هذا التوجيه يتبين لنا أن هذا الاهتداء إلى منهج العمل لدى كل منهما ــ دعا إلى الحرص على أن تتوافر قيم عملية، تشكل بناء النص عند الشاعر، وبناء الصورة عند الرسام، وهى كما تستنتج من نص عبد القاهر، تنحصر فى أربع ظواهر.

الظاهرة الأولى هى: «أنفس الأصباغ أو طبيعة التركيب اللغوى»، وتعنى مكونات الصبغ من المواد الأولية المتنوعة، التى مزجها الرسام، فصارت لونا أو صبغاجديدا، ويقابل ذلك عناصر المعنى النحوى بمتعلقاته وتوابعه التى تجاورت، واجتمعت فى هيئة تركيبية موحدة داخل إطار النص.

والظاهرة الثانية هى: «مواقع مساحات الصبغ أو اللون ، ووحدات النقش فى الصورة»، وهى مواقع نحت نحو الانسجام والتوافق، اللذين ألّفا الصورة والنقش، ومواقع عناصر المعنى النحوى المتلائمة، داخل الهيئة التركيبية للنص الشعرى.

والظاهرة الثالثة هى : «المقادير». وهى بالنسبة للصبغ الكميات اللونية المعينة المحددة، التى تتطلبها الصورة، حتى تظهر فى شكل فنى كامل. وهى

بالنسبة للمعنى النحوى: عناصره أو أدواته اللازمة للمعنى الشعرى، حتى يظهر البناء اللغوى مستقيما لا عوج فيه ولا خلل.

والظاهر الرابعة هى : «المزج والتركيب»، ويريد بها التعرف على دور كل من الرسام والشاعر فى تقديم عمله بكيفية مميزة، فالأول الذى مزج الأصباغ والألوان بنسب محددة ومقادير معلومة ـ يرتب المساحات اللونية، ويوزعها على الورق أو القماش بحيث تسهم فى تأكيد الانسجام، وتقوية التوافق بين مساحات اللون، ووحدات النقش. والشاعر الذى شكل المعانى النحوية المستدعاة بمعنى النص وغرضه، يرتبها ترتيباً يتلاءم معهما . وهذه القيمة الأخيرة، دليل على نجاح كل من الرسام والشاعر فى توفير الرابطة التى تربط وتوثق مساحات ألوان الصورة عند الأول، وعرا بناء النص عند الثانى.

وفى ضوء هذا الفهم يتضح لنا أن الرسام بما صنعه قد اختلف عن رسام آخر لم يوفر لعمله هذه الرابطة؛ فظهر «نقشته من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب»، وكذلك الحال بالنسبة لشاعر راعى هذه الرابطة نتيجة توخيه معانى النحو، فبدأ عمله سليم النظم، مما فضله على عمل شاعر آخر، غابت منه الرابطة، بسبب تخليه عن المعنى النحوى .

الوجه الثالث : السعى إلى التضام: ويرى أن جودة نظم النص الشعرى متوقفة على فاعلية الصيغ والوحدات وحركتها المتصلة. التى تعمل داخل النص على التضام والتلاحم. يقول: «واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية فى نظمه والحسن، كالأجزاء من الصبغ تتلاحق، وينضم بعضها إلى بعض، حتى تكثر فى العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ولا تقضى له

بالحذق والأستاذية وسعة الذرع وشدة المنة(١) حتى تستوفى القطعة وتأتى على عدة أبيات، وذلك ما كان من الشعر فى طبقة ما أنشدتك من أبيات البحترى(٢)، ومنه(٣) ما أنت ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة واحدة، ويأتيك منه ما يملأ العين غرابة، حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل، وموضعه من الحذق، وتشهد له بفضل المنة، وطول الباع»(٤)

فهو يرى بذلك أن فاعلية الصيغ والوحدات ليست إلا رابطة تربط وحدات النص الشعرى، ولكن التوصيف النهائى لهذه الفاعلية، يتطلب تمهل الناقد الفاحص، فلا يصدر إعجاباً فورياً على أول وحدة يراها تحمل إمكانية التضام، بل عليه أن ينتظر حتى تتوالى الوحدات الأخرى التالية التى تكمل توصيفه، أو بعبارة عبد القاهر «حتى تستوفى القطعة وتأتى على عدة أبيات». ذلك لأن هذه الفاعلية، قد تدفع الناقد إلى استحسانها لمجرد مثولها بشدة فى أول أبيات النص فقط دون الأبيات الأخرى.

ويدعم عبد القاهر هذه الفكرة بعدد من النصوص الشعرية، ويلفت النظر إلى ما يتمثل فيها من إمكانية الربط، مثل قول الشاعر:(٥).

تمنّانا ليلْقانا بقَوم تخال بياض لأمِهِمُ السَّرابا
فَقَد لاقيتنا فرأيتَ حربًا عَوَانًا تَمْنَعُ الشّيخَ الشّرابا

(١) المنة = القوة، وخص بها قوة القلب. لسان العرب ٣/ ٥٣٥.
(٢) انظر هامش ص: ٧٨ من هذا البحث.
(٣) يقصد ومن الكلام.
(٤) دلائل الإعجاز ص ٧٠.
(٥) اللأم = الدروع، واحدة لأمة، لسان العرب ٣/ ٣٨٥.

وقد علق عبد القاهر على هذين البيتين بقوله: انظر إلى موضع الفاء فى قوله: (فقد لاقيتنا فرأيت حربا)، ومثل قول العباس بن الأحنف:

قالوا خُراسَانُ أقصى ما يُراد بنا … ثم القُفُولُ فقد جئنا خُراسَانَا

. . . انظر إلى موضع الفاء، وثم قبلها، وكقول ابن الدمينة: (١).

أبِيني أفى يُمنى يديك جَعَلْتنى … فأفرحَ، أم صيَّرتني فى شِمَالك

أبِيتُ كأنّى بين شقّين من عصا … حذَار الرّدى أو خِيفةً من زِيالك

تَعَالَلت كى أشْجَى ومابك عِلَّةٌ … تُريدين قتلى قد ظَفِرْتِ بذلك

. . . انظر إلى الفصل والاستئناف في قوله (تريدين قتلى، قد ظفرت بذلك)، ومثل قول أبي حفص الشطرنجى، وقاله على لسان علية أخت الرشيد، وقد كان الرشيد عتب عليها.

لو كان يمنعُ حسنُ الفعل صاحبَهُ … من أن يكون له ذَنْبٌ إلى أحَد

كانت عليةُ أبرى الناس كُلِّهمُ … من أن تُكَافا بسوء آخر الأبَد

ما أعجب الشيءَ ترجوه فَتُحرَمُهُ … قد كنتُ أحسب أنّى قد ملأتُ يدي

انظر إلى قوله (قد كنت أحسب)، وإلى مكان هذا الاستئناف. ومثل قول أبى دؤاد: (٢):

(١) زيالك. المزايلة وهى المفارقة.

(٢) الأحوذىّ = الحاذق المشمر للأمور ــ السريع السابق، الإضريج = الفرس الشديد العدو، السلهب من الخيل = ما عظم وطالت عظامه، ويطلق على الطويل من الرجال. الشرحب = الطويل، والفرس الكريم، السراة = الظهر.

ولقـــد اغتـــدى يدافع ركنى　　أحـــوذيٌّ ذو مَيْعــــة إضريجُ

سَلْهَبٌ شَرْجَبٌ كـأن رماحـــاً　　حَمَلَتْه وفي السراة دُمُـــوجُ

انظر إلى التنكير في قوله (كأن رماحاً)، ومثل قول ابن البواب:

أتيتك عائـذاً بـــك منـــ　　ـك لمـا ضاقَت الحِيَـلُ

وصيرنى هــواك ، وبـــى　　لحَيْنى يضـــرب المثـلُ

فإن سَلِمَتْ لكـم نفـسى　　فما لاقَيْتُــهُ جَلَـــلُ

وإن قَتَلَ الهَـوَى رجـلا　　فإنّى ذلـك الرَّجُــــلُ

انظر إلى الإشارة والتعريف في قوله (فإني ذلك الرجل)، ومثل قول عبد الصمد (بن المعذّل):

مكتئب ذو كَبِــدٍ حَـــرَّى　　تَبْكِـــى عليــه مُقْلةٌ عَبْـــرى

يَرْفَـــعُ يُمْنَـــاهُ إلى رَبّـــه　　يَدْعـــو، وفوق الكبدِ الْيُسْرَى

انظر إلى لفظ (يدعو) وإلى موقعها. ومثل قول جرير:

لمن الدّيارُ بِبُرْقَـــة الرَّوْحَـــانِ　　إذ لا نَبِيـــعُ زَمَانَنَـــا بزَمَـــــانِ

صَدَعَ الغَوانى إذْ رَمَيْن فُـــؤَادَهُ　　صَدْعُ الزّجَاجـــة مالذاك تَـــدَانِ

انظر إلى قوله (مالذاك تدان)، وتأمل حال هذا الاستئناف. ليس من بصير عارف بجوهر الكلام، حَسّاسٍ متفهم لسر هذا الشأن ينشد أو يقرأ هذه

الأبيات، إلا لم يلبث أن يضع يده فى كل بيت منها على الموضع الذى أشرت إليه، يَعْجَب ويُعَجِّب، ويُكْبِر شأنَ المزية فيه والفضل»(١).

يقصد عبد القاهر الجرجانى من إثبات هذه النصوص ــ التطبيق على فكرته عن رابطة الفاعلية، وقد تحققت هنا بأدوات أو حروف مهمتها وَصْل صيغ متأخرة بصيغ متقدمة عليها، مثل الفاء فى النموذج الأول (تمنانا) ـ (فقد لاقيتنا)، حيث أفادت أن لقاء جيش الشاعر بالأعداء الكثيرة العدد والعتاد ــ قدتّم عقب تمنيهم الهجوم العنيف، دون تمهل ولا تراخ. فثمة حدثان أو إرادتان فى البيت الأول، وصدر البيت الثانى هما: حدث تحرك الأعداء قصدا لقتال مقترن بتمن عنيف، وحدث مجابهة هذا التحرك، فأتى الشاعر بالفاء مقرونة بالحدث الثانى، لتبين أن المجابهةَ فورية غير متراخية الزمن، ومن ثم اتصلت صيغة الحدث الثانى بالأول اتصالا ربط بينهما.

وقد حقق الشاعر هذا النوع من الاتصال بالفاء مرة أخرى؛ إذ ولى الحدثَ الثانى، حدثٌ ثالثٌ، وهو مجابهة الأعداء بحرب عنيفة (فقد لاقيتنا فرأيت حربا..)؛ فقد ربطت الفاء الحدثين ووثقت بينهما. ولعل إحالة عبدالقاهر النظر إلى الفاء بقوله (انظر إلى موضع الفاء فى قوله فقد لاقيتنا فرأيت حربا) يعنى هذا كله، ولعل هذه الإحالة يفسرها قولُ بعض الباحثين

(١) دلائل الإعجاز صفحات ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣. وديوان جرير، تحقيق: محمد إسماعيل الصاوى ط (١) التجارية، مصر. ص ٥٦٩ ــ ٥٧٠ .

فيما يخص فنية الفاء في وصل الصيغ: «والفاء تحرك الزمن في الفعل الماضي، وتمده وتمطله، حتى تبلغ به أول الزمن في الفعل الذي يليه»(١)؛ فقد حركت الزمن في الفعل الماضي (تمنَّ) في صدر البيت الأول، وسعت به إلى الاتصال بالفعل (لاقي)، في صدر البيت الثاني، وعمدت إلى تحريك زمنه، والإسراع به إلى الفعل (رأى) على جهة الاتصال الوثيق، والتضام المحكم، اللذين يدلان على دقة نظم البيتين وصحة بنائهما.

والتمس هذه الرابطة أيضاً في بيت العباس بن الأحنف: (وقالوا خراسان..) عند قوله: «انظر إلى موضع الفاء وثم»، ولعله أراد أن الشاعر قد أحكم ربط نصّه بأداتين؛ لكل واحدة وظيفة منفردة؛ فثم عطفت صيغة (القفول) على خراسان، باعتبارها المنفَى المنتظر للشاعر، وهذا نوع من التَّضام البطيء، أو الاتصال المتراخي بين الصيغتين أفادته هذه الأداة؛ لأنه لابد أن تنقضي فترة من الزمن غير قصيرة، حتى تتحقق العودة من المنفى. وقد جاءت وظيفة الفاء في (فقد جئتنا) مغايرة لوظيفة ثم، من حيث أنها قد عطفت الصيغة (جئتنا) على ما فُهم من صيغة (قالوا خراسان أقصى ما يرادبنا)، وهو النفى والإبعاد من موطنه، وهذا العطف تضامٌ سريع، واتصال فوري، لا يحتمل التراخي والإمهال؛ لأن الفاء كما يقول النحويون تفيد التعقيب بلا مهلة، أو التعقيب بالصيغة الأولى والاتصال بها.

(١) محمود محمد شاكر: مجلة المجلة المصرية عدد نوفمبر ١٩٦٦.

وأما أبيات النص الثالث (أبيني . .)، فقد أشار عبد القاهر إلى موضع «الفصل» والاستئناف في عجز بيت (تريدين قتلى قد ظفرت بذلك)، ولكنهما لا ينفيان وجود رابطة تصل بين العجز وما سبقه، بل هي موجودة يفرضها السياق ، وذلك أن الشاعر فى توجهه إلى محبوبته، يأتى بما يدل على أن سبب زعزعة حبه راجع إلى فَقْدِه السيطرة عليها؛ فهى تلعب بعاطفته، وتدعى العلة والمرض. وكلا الأمرين ينالان منهُ، لأنهما لا يصدران عن صدق، فاقتضى ذلك القطع عن الكلام السابق بِفَصْل استهدف به التقويم لحاله المتردّية، ومن ثم تساءل مستأنفا (تريدين قتلى). وأضاف (قد ظفرت بذلك)، وهى جملة مرتبطة بما قبلها ارتباطا وثيقا رغم مايدا فى التعبير من قطع وفصل(١).

وعلى هذا النحو جاء الاستئناف فى البيت الثالث من النص الرابع؛ فقول عبد القاهر فيه: «انظر إلى قوله (قد كنت أحسب)، وإلى مكان هذا الاستئناف» ــ يشير إلى توّطن الرابطة الخفية بين الجملة المستأنفة وما قبلها؛ لأن تعجب الشاعر من الشيء الذى يحرم منه رغم تعلقه به ـ يدعو إلى وقفة تقويمية؛ لذا قطع الكلام، ثم استأنفه بقوله: (قد كنت أحسب)، أى لقد ظن نفسه قادراً على التحكم والتملك. إن الرابطة بين الوحدتين فى هذه الحالة، «رابطة تضام» فرضها السياق، لأن الشاعر فى كلا الأمرين قد أصيب بالحسرة والإحباط.

(١) الجملة الأخيرة من البيت الثانى، من نص جرير، أفادت ذلك أيضا.

وتتضمن النصوص الباقية روابط داخلية، توثق بين مابدا أنه مقطوع الصلة بما قبله، فقوله (كأنَّ رماحاً) تنكير، لكنه فى حكم المعروف، لأنه وصف لشىء ــ وهو الفرس ــ لم ينته الحديث عنه، وفى قوله (فإنى ذلك الرجل) إشارة وتعريف أفادا «رابطة القصر أو الاختصاص»، إذ إن قتيل الهوى، هو نفسه الراوى الذى أشار إليه الشاعر بصيغة (لذلك)، أى بالإشارة، وبصيغة (الرجل) أى بالتعريف، ودلت الجملة الحالية (يدعو) فى نص عبدالصمد بن المعزل ، على رابطة وصلتها بالجملة المتقدمة عليها (يرفع عِناه إلى ربه)، وهى «رابطة التمامية»، إذ بها تكتمل الصورة ويتم المعنى؛ فكل نص من هذه النصوص انطوى على رابطة فعالة، نشدت التّضام والتلاحم على جهة التلازم والتوثيق، مما يترتب على ذلك سلامة فى نظم النص ، ودقة فى بنائه.

الوجه الرابع: التواصل الداخلى ووحدة النص: التمس عبد القاهر ذلك وهو بسبيل تطوير فكرته، فقال: «واعلم أن مما هو أصل فى أن يَدِقّ النظرُ، ويَغْمُض المسلك فى توخى المعانى التى عرفت ــ أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها فى بعض، ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول، وأن يحتاج فى الجملة إلى أن تضعها فى النفس(١) وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال البانى يضع بيمينه ههنا، فى حال ما يضع بيساره هناك. نعم، وفى حال ما يُبصر مكان ثالث ورابع - يضعهما بعد الأولين، وليس لما شأنه أن يجىء على هذا الوصف يحصره وقانون يحيط به؛ فإنه يجىء على وجوه شتى، وأنحاء مختلفة»(٢).

---

(١) أى أجزاء الكلام المترابطة .

(٢) دلائل الإعجاز ص ٧٣ ، ٧٤ .

فهو هنا يعنى بالتواصل الداخلى فى النص الذى يؤدى إلى وحدته، التى تعنى اتحاد أجزاء النص، أو ترابط وحداته كترابط السبب بالنتيجة، وتداخلها فى بعض تحقيقا للتضام والتلاحم(١). كما ينبّه عبد القاهر الشاعر أثناء العمل إلى المحافظة على هذا التواصل، وذلك بوضع هذه الأجزاء فى نفسه أو ذهنه، لتوثيق الصلات بينها، بأن يضع الجزء فى مكان من النص، ثم يضع آخر ملائما له ومتناسبا معه، ، كما يصنع البناء الذى ينشد إكمال بنائه واستوائه ، بتثبيت أحجاره فى أماكنها، حسب خطته الذهنية المرسومة سلفا، التى تحرص على تحقيق وحدة البناء. وقد أراد من عقد هذه المشابهة، أن يوضح أن توظيف القدرة الذهنية حال وَصْل الأجزاء ـ يكفل للنص الشعرى (التوازن) الذى يعد دليلا على إحكامه.

(١) : سبق كلٌ من متى بن يونس، وابن سينا، عبد القاهر عندما نقلا فكرة أرسطو فى كتاب الشعر، فقد ترجمها متّى بن يونس فى موضوع وحدة الفعل أو وحدة المحاكاة، وذلك بقوله: «فقد يجب إذا أن التشبيهات والمحاكيات الأخر، أن يكون التشبيه والمحاكاة الواحدة لواحد. وكذلك الخرافة فى العمل، هى تشبيه ومحاكاة واحدة لواحد، وهذا كله الأجزاء أيضا [كذا] تقوم الأمور هكذا، حتى إذا نقل الإنسان جزءاً ما أو رفع، يفسد ويتشوش، ويضطرب كله بأسره» ص١٠٣ من كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى، دار النهضة مصر ١٩٥٣. وقال ابن سينا فى ص ١٨٣ من المرجع السابق ترجمة لفكرة أرسطو: «فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة: أن يكون مرتبا فيه أول ووسط وآخر، وأن يكون الجزء الأفضل فى الأوسط، وأن تكون المقادير معتدلة، وأن يكون المقصود محدوداً لا يتعدى ولا يخلط بغيره.. ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد، فسد وانتقض. فإن الشىء الذى حقيقته الترتيب ، إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله، وذلك لأنه إنما يفعل لأنه كل، ويكون الكل شيئاً محفوظاً بالأجزاء، ولا يكون كلا عندما لا يكون الجزء الذى للكل».

ويورد عبد القاهر نصوصا شعرية استقى منها فكرته عن هذا التواصل، ويقدم لها بقوله: «فمن ذلك أن تزاوج بين معنيين في الشرط والجزاء، كقول البحتري:

إذا ما نهى الناهي فلجَّ بيَ الهوى أصَاخَتْ إلى الواشي فلجَّ بها الهَجْرُ

وقوله:

إذا احتربتْ يوما ففاضتْ دماؤُها تذكّرتِ القربى ففاضت دموعُها»(١).

فالبحتري في البيت الأول استهدف بالمزاوجة في الشرط، أن يربط بين معنيين في جملة واحدة شرطية وهما نَهْيُ الناهي، وإلحاحُ الهوى؛ فجعل إلحاح الهوى عليه وتمكنه منه، نتيجة الحظر أو الحرمان الذي فرضه الناهي، فالمعنى الثاني على هذا متولد من المعنى الأول ومتوقف عليه، والشرط جميعه تطلب معنى آخر وهو الجزاء والجواب؛ ذلك أن التقاء الحركة الرادعة بإلحاح الهوى وتوتره، استلزم تناول محور هذا الالتقاء، وهو المرأة المعشوقة، ومن ثم كانت الجملة (أصاخت إلى الواشي) التي تولآها الشطر الثاني، وقد زاوج وربط وولد من ذلك معنى آخر وهو: إلحاح الهجر الذي نشأ عن استماع معشوقته إلى الوشاة، فالبيت على هذا قد أحكم بناؤه، وحسن نظمه لمراعاة الشاعر حركة التواصل الداخلي فيه.

(١) دلائل الإعجاز ص٧٤ . وديوان البحتري ٢/ ٨٤٤ ، ٢/ ١٢٩٩ .

وكذلك يمكن القول في البيت الثاني، إذ إن الشرط المتمثل في الشطر الأول، قد احتوى على معنيين في جملتين، الثانية ناشئة عن الأولى؛ فوقوع الحرب في قوله (إذا احتربت يوما)، أجرى الدماء وأسالها، (ففاضت دماؤها)، والشرط جميعه قد فرض جملة جديدة وهي الجزاء؛ ذلك أن فيضان الدم أيقظ الضمائر، فتذكرت القبيلة المتحاربة أواصر القربى (تذكرت القربى)، ومعنى هذه الجملة استدعى ـ بالضرورة ـ جملة أخرى متولدة عنها وهي: (ففاضت دموعها)، فتذكُّر القرابة ليس إلا إحساساً بالندم يوجب الدموع. أي أن تواصل حركة الوحدات طلبا للتلاقي قد أحكم البيت وربطه، ودل على سلامة نظمه وصحة بنائه.(١).

وقد قوى عبد القاهر هذه الفكرة عند التماسه الربط فيما سماه: «التقسيم والجمع»، فقد أورد شعراً لحسان بن ثابت وهو:

قوم إذا حاربوا ضرّوا عدوَّهُمُ   أو حاولوا النفع في أشياعهم نَفَعُوا
سجيةٌ تلك منهم غيرُ مُحْدثَةٍ   إن الخلائق فاعلَمْ شَرُّها البِدَعُ

وشعراً لآخر وهو:

لو أن ما أنتم فيه يدومُ لَكُمْ   ظننتُ ما أنَا فيه دائماً أبدَا
لكن رأيتُ الليالي غير تاركة   ما سَرَّ من حادث أو ساء مطَّردا
فقد سكنت إلى أني وأنكُمُ   سنستجدّ خلاف الحالتين غدا(٢)

---

(١) دلائل الإعجاز ص٧٤ .
(٢) السابق ص٧٤ وتنظر أمثلة تطبيقية أخرى في صفحتي ٧٤ ــ ٧٥ .

ثم قال «قوله (سنستجد خلاف الحالتين غدا) جمع فيما قسم لطيف. وقد ازداد لطفاً بحسن ما بناه عليه، ولطف ما توصل به إليه، من قوله (فقد سكنت إلى أني وأنكم)(١)

فهو ينبه إلى أن الجمع بعد التقسيم، يمثل لوناً من الربط النامي، والتواصل الفعال، من جهة أن هذا الجمع ليس إلا حكما وصفيًا متولدا عن هذا التقسيم، ونتيجة طبيعية مترتبة عليه، فحسان بن ثابت يسوق خصلتين لممدوحيه في جملتين وهما، إحداث الضرر بالأعداء عند نشوب القتال، ونَفْع الأشياع والأتباع حال طلبهم المعونة، وهاتان مستوطنتان في وعي كل إنسان قادر على منع الضرر وتأصيل النفع، ولذلك أتى بجملة جامعة، مثلث حكماً شاملاً لهم غير بعيد عما ساقه من قبل، وهو أن عملهم في الحالين ــ أي مع الأعداء والأشياع ــ (سجيَّة) مركوزة فيهم غير محدثة ولا طارئة ولم يوظف الشاعر أية أداة رابطة تصل هذه الجملة بما قبلها، لأنها جملة مستدعاة برباط خفي وهو (التوليد).

وقد عمد الشاعر في النموذج الثاني إلى إجراء مماثل لإجراء حسان بن ثابت، إذ إنه جمع بعد أن قسم، وقد جاء جمعه حكما توليديا بناء على أمرين هما: أن حالهم تنحصر في اعتقادهم باستمرار ما هم فيه من سرور، وأن حاله هي إيمانه بزوال ما حل به من بؤس. وأكد ذلك قوله (فقد سكنت إلى أني وأنكم)، ولأن دوام الحال من المحال، فإن الشاعر كما تدل عبارة عبد القاهر، لجأ إلى الجمع في جملة واحدة، فقال (سنستجد خلاف الحالتين

(١) السابق ص٧٥ . وديوان حسان بن ثابت، تحقيق الدكتور سيد حنفي حسنين، الهيئة العامة للكتاب، مصر ١٩٧٤ ص ٢٣٨

غدا)، أى سيظهر كل منا بصورة مغايرة لحاله فى المستقبل، هم فى صورة البؤس ، وهو فى صورة السرور .

ولأن هذا التغير ضرورى فإن الجمع كما ذكر عبد القاهر «ازداد لطفا بحسن ما بناه عليه، ولطف ما توصل به إليه». فتأسيس الحكم الشامل — فى صورة الجمع — على التقسيم ليس إلا تواصلا فعالا داخل النص، يظهر وحدته، ويدل على سلامة نظمه. ولذلك يضيف عبد القاهر واصفا هذا النوع من الشعر: «وإذ قد عرفت هذا النمط من الكلام، وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحدا، فاعلم أنه النمط العالى، والباب الأعظم، والذى لا ترى سلطان المزية يعظم فى شىء كعظمه فيه»(١).

الوجه الخامس: الضم ومعانى النحو: رأى عبد القاهر أن صحة الضم إنما تكون فى مراعاة المعانى النحوية الذهنية ، فقد قال: «وإنا لنرى أن فى الناس من إذا رأى أنه يجرى فى القياس وضرب المثل، أن تُشبَّه الكلم فى ضم بعضها إلى بعض، بضمّ غزل الأبريسم(٢) بعضه إلى بعض، ورأى أن الذى ينسج الديباج، ويعمل النقش والوشى، لا يصنع بالابريسم الذى ينسج منه شيئا غير أن يضم بعضه إلى بعض، ويتخير للأصباغ المختلفة المواقع التى يعلم أنه إذا أوقعها فيها، حدث له فى نسجه ما يريد من النقش والصورة — جرى فى ظنه أن حال الكلم فى ضم بعضها إلى بعض، وفى تخير المواقع لها، حال خيوط الإبريسم سواء، ورأيت كلامه كلام من لا يعلم أنه لا يمكن الضم فيها ضما، ولا الموقع موقعا، حتى يكون قد توخى فيها معانى النحو،

(١) دلائل الإعجاز ص ٧٥ .

(٢) الإبريسم : الحرير الفارسى.

وإنك إن عمدت إلى ألفاظ فجعلت تُتبع بعضها بعضا من غير أن تتوخى فيها معانى النحو ـ لم تكن صنعت شيئاً تدعى به مؤلفا، وتُشبّه معه بمن عمل نسجا، أو صنع على الجملة صنيعاً، ولم يتصور أن تكون قد تُخيِّرت لها المواقع»(١).

يتبين من النص أن عبد القاهر، يوجب على الشاعر أن يربط وحدات النص، أو يضم بعضها إلى بعض ضماً محكما، كما يصنع النساج الذى يضم غزل الإبريسم، وينسج خيوطه جامعاً بينها. ولكن عمل النساج فى هذه الحالة مجرد ضم ونسج وصبغ، وهو عمل ينتج فى النهاية قطعة حرير موحدة النسج فنية النقش والتصوير.

على حين يختلف عمل الشاعر عن ذلك فى النص الشعرى، إذ إن ضم صيغه ووحداته بعضها إلى بعض لا يحقق لها الترابط الفعال، إلا إذا توخى الشاعر المعانى النحوية والتزم بها، لكونها معانى ذهنية ـ كما تبين ـ تضع الصيغ والوحدات فى مواضعها المناسبة، وتربط بينها، ومعنى ذلك أن عدم توخيها يؤدى إلى رصف أو رص أو ضم صيغ متتابعة، يتعذر تبين الرابطة التى تربط بينها، وحينئذ لن يكون ما صنعه الشاعر شيئاً يدعى به مؤلفا، ويكون شبيها بوحدة عمل النساج الظاهرية، التى لا تكشف فى الظاهر عن التواصل الداخلى للخيوط.

ويفحص عبد القاهر بيتا لأبى تمام بهذا المفهوم، فيذكر أن وحدة الصيغ والوحدات، ليست فى مجرد الضم والرصف، وإنما بتوفير روابط التواصل الداخلى الناشئة عن المعنى النحوى الذهنى فقد: «يتصور أن يعمد عامد إلى نظم كلام بعينه، فيزيله عن الصورة التى أرادها الناظم له ويفسدها عليه، من

(١) دلائل الإعجاز صـ ٢٨٣ .

غير أن يحول منه لفظا عن موضعه، أو يبدله بغيره، أو يغير شيئاً من ظاهر أمره على حال، مثال ذلك أنك إن قدرت فى بيت أبى تمام:

لُعَابُ الأفَاعِى القَاتِلاتِ لُعَابُه وَأَرْىُ الجَنَى اشْتَارَتْهُ أَيْدٍ عَوَاسِلُ

ــ أن (لعاب الأفاعى) مبتدأ . و(لعابه) خبر، كما يوهمه الظاهر، أفسدت عليه كلامه وأبطلت الصورة التى أرادها فيه»(١).

فهو يقصد أن هدف الشاعر لو كان مجرد الضم والوصف من غير توفير الرابطة ــ لكان معنى البيت: إنه يشبه لعاب الأفاعى القاتلات بمداد قلمه وبالعسل، وهذا باطل ، لأنه «يخرج بكلام، إلى ما لا يجوز أن يكون مراداً فى مثل غرض أبى تمام(٢)»، الذى لم يرد أن يكون أن التشبيه هكذا، بل إنه أراد أن يشبه المداد بلعاب الأفاعى فى السوء، ويشبهه بالعسل فى النفع.

إن هذا المعنى هو ما قصد إليه أبو تمام، وهو صحيح، لأنه توخَّى المعنى النحوى الذهنى حال استهداف ضم الصيغ والوحدات، وقد فرض ذلك أن تكون صيغة (لعابه) بمعنى مداد القلم ــ مبتدأ وهى متأخرة فى الترتيب، وأن تكون صيغة (لعاب الأفاعى) المتقدمة خبراً.

ومن هنا كان البناء الشعرى القائم على توخى المعنى النحوى الذهنى مختلفاً عن غزل الإبريسم أو الحرير، «فلو كان حال المتكلم فى ضم بعضها إلى بعض كحال غزل الإبريسم، لكان ينبغى أن لا تتغير الصورة الحاصلة من نظم كلم حتى تُزال عن مواقعها، كما لا تتغير الصورة الحادثة عن ضم غزل الإبريسم بعضه إلى بعض ، حتى تزول الخيوط عن مواضعها»(٣).

(١) دلائل الإعجاز ٢٨٣ ــ ٢٨٤. الأرى = العسل، اشتارته = جنته من الخلايا. العواسل = التى تطلب العسل.

(٢) السابق ص ٢٨٤ .

(٣) السابق ص٢٨٤ . وديوان أبى تمام ٣/ ١٢٣ وأرى = عسل.

أى أنه لو أشبه ضمُّ الكلمات فى البناء الشعرى، غزلَ خيوط الحرير، لاستحال تغيير صورة بناء البيت ونظمه، ولكن الضمّ فى البيت ضمٌّ ذهنى يتطلب إعادة الترتيب، وتغيير المواقع، وتعديل المواضع، بواسطة الذهن، حتى يصح معناه وتتحقق له وحدته الداخلية، وهذا غير مراد «فى صورة الحرير» الذى تمّ غزله ونسج خيوطه، لأن هذه الصورة للحرير تتسم بوحدة ظاهرية، لا نقف على الوصل الداخلى لخيوطها، إلا إذا أزلناها عن مواضعها.

وكذلك يختبر عبد القاهر بهذا المفهوم أبياتاً لعلى بن محمد بن جعفر، عند تناوله موضوع «قلب التشبيه»، وهى:

دِمَنٌ كأن رياضها ... تكسين أعلام المطارف

وكأنما غدرانها ... فيها عشور من مصاحف

وكأنما أنوارها ... تهتز فى نكباء عاصف

طرر الوصائف يلتقيـ ... ـن بها إلى طرر الوصائف

وكأن لمع بروقها فى ... الجو أسياف المثاقف

وقد نظر فيها قائلا: «المقصود البيت الأخير، ولكن البيت إذا قطع عن القطعة كان الكعاب، تفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذل الاغتراب، والجوهرة الثمينة مع أخواتها فى العقد، أبهى فى العين وأملأ بالزيّن منها إذا أفردت عن النظائر، وبدت فذة للناظر»(١).

(١) أسرار البلاغة تصحيح: رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ط ١٩٧٨م ص١٧٩. دمن = المواضع القريبة من الديار. المطارف = جمع مطرف وهو رداء مربع من الخزّفيه أعلام، نكباء= ريح، الوصائف = الجوارى، وأراد الأغصان وعواليها، المثاقف = الملاعب جمع مثقف. الكعاب = جمع كعب وهى الجارية.

تدل هذه النظرة على أنه يريد أمرين: الأول: أنه يتناول التشبيه المقلوب، الذى تمثل فى تشبيه لَمْع بروق الدِّمَن وأنوارها بأسياف الملاعب اللامعة، ومن ثم قال «المقصود البيت الأخير»، والثانى : أنه يرى أن الحكم على فنية هذا البيت، يجب أن يكون مبنياً على ما سبقه من أبيات، ولذا قال: «ولكن البيت إذا قطع كان كالكعاب». أى أنه يلتمس للصورة الأخيرة رابطة يربطها بما سبقها من صور؛ لأن هذه الصورة ليست سوى جزئية مكملة، ولذا لا يمكن عَزلها والنظر إليها متفردة، لأنه إذا تم ذلك لن تكون ذا شأن فتوصف بأنها غريبة، مثل الجارية التى تُرى بهذا الوصف بسبب بُعدها عن أترابها، والجوهرة الثمينة تكون أشد تأثيراً بَسلْكها فى العقد أو القلادة.

ويتبين من ذلك أن النظر فى النص الشعرى يجب أن يشمل جميع جزئياته، لأن الشاعر الفذ الذى ينشد سلامة النظم ـ لا يأتى بأية جزئية عبثا، بل لتؤدى فى صورة النص الكلية وظيفة تتصل على جهة الضرورة بالجزئيات الأخرى، مما يوثق النص ويُحكِمه، فيتحقق من ثم الغرض الأساسى للنص المحكم، وهو التأثير فى المتلقى بالتفاعل معه، والانفعال به.

وفى ضوء هذا المفهوم أيضاً لاحظ عبد القاهر أن ثمة صيغة غير ملائمة لما قبلها فى بيت لمُزَرِّد، فدعاه هذا إلى إظهار الصلة بين هذه الصيغة والمعنى المتناول فى عدة أبيات، قال: «وأما قول مزَرِّد:

فما رقد الولدان حتى رأيته على البكر يمريه بساق وحافر(١)

فقد قالوا: أنه أراد أن يقول (بساق وقدم)، فلما لم تطاوعه القافية وضع الحافر موضع القدم، وهو وإن كان قد قال بعد هذا البيت ما يدل على قصده

(١) يمريه : يستخرج ما عنده من الجرى .

أن يحســن القول فى الضيـف وتباعده من أن يـكون قصد الزراية عـليه، أو يحول حول الهُزء به(١) والاحتقار له، وذلك قوله:

فقلت له أهلا وسهلا ومرحبا   بهذا المحيًّا مــن محــيٍّ وزائر

ــ فليس بالبعـيد أن يكون فيه شوب مما مـضى، وأن يكون الذى أفضى به إلى ذكر الحـافر، قصده أن يـصفه بـسوء الحـال فى مسيـره، وتقاذف نواحى الأرض به، وأن يبالغ فى ذكـره بشدة الحرص عـلى تحريك بكره، واستـفراغ مجهوده فى نفسه، ويؤنس بذلك أن تنظر إلى قوله قبل:

وأشعث مسترخى العلابى طوحت   به الأرض من باد عريض وحاضر

فأبصر نارى وهى شقراء أوقـدت   بعلياء نشــز للعيــون النواظـر

وبعده (فـما رقد الـولدان)، فإذا جعله مـسترخى العـلابى ، فقـد قربت المسافة بينه وبين أن يجعل قدمه حـافرا، ليعطيه من الصلابة وشدة الوقع على جانب البكر حظاً وافراً»(٢).

يظهر من هذا النص أن عبد القاهر، قـد حكَّم من البداية مبدأ (الملاءمة)، فرأى أن الإتيـان بالحافـر عطفا على السـاق، غيـر ملائم فى وصف حـركة الضيـف القادم، إذ إن الصيـغة الملائمـة هنا هى (القدم)، وقـد وافق الذين التمـسوا العذر للشاعـر بأنه: أراد ذكر القدم، وما منعـه من ذكرها إلا تأبى القافية عليه.

ولكن عبـد القاهر لم يكتف بهـذا التعليل المدافع عن الشـاعر؛ فنظر فى

(١) يحول حول الهزء به = يتحرك حوله .

(٢) أسرار البـلاغة ص ٢٨ ، ٢٩ العلابى = جـمع علباء بالكسر. وهى عـصبة صـفراء فى صفحة العنق، النشز = المكان المرتفع .

الكلمة نظرة تطلبت استدعاءين، أولهما: البيت الذى أعقب البيتَ الذى وردت فيه هذه الكلمة، ناشداً مبدأ التواصل بين الواحدت، والثانى: الأبيات التى سبقت بيت الحافر، وعلى هذا يمكن إثبات الأبيات هكذا: ـ

وأشعث مسترخى العلابى طوحت   به الأرض من باد وحاضر

فأبصرنارى وهى شقراء أو قدت   بعلياء نشز للعيون النواظر

فما رقد الولدان حتى رأيته   على البكر يمريه بساق وحافر

فقلت له أهلا وسهلا ومرحبا   بهذا المحيّاً من محيّ وزائر

ومعنى هذا أن الحكم على صيغة أو وحدة فى النص الشعرى، يجب أن يكون داخل إطار الفكرة التى تضمها.

ومن هنا بحث عبد القاهر فى صيغة (الحافر)، فبسط احتمالا مستوحى من البيت الرابع (فقلت له...)، وهو أن ذكر الحافر غير مقصود، بل المقصود هو (القدم)، لان البيت يعكس فكرة إيجابية وهى: غرض الشاعر أن «يحسن القول فى الضيف»، وليس فكرة سلبية وهى: الزراية عليه، أو يحول حول الهزء به والاحتقار له.

ولكن صيغة الحافر فى ضوئى البيت الأول والبيت الثانى لا يخلو ورودها من إساءة تلحق بالضيف؛ ذلك أن الذى دعا الشاعر إلى ذكر الحافر هو استهدافه قَدْح الضيف وذمه، وقَصْده: «أن يصفه بسوء الحال فى مسيره، وتقاذف نواحى الأرض به، وأن يبالغ فى ذكره بشدة الحرص على تحريك بكره، واستفراغ مجهوده فى نفسه».

ومن جهة ثالثة يرى أن وضع (الحافر) بدلا من القدم مناسب لوصف الفرس وهو (أشعث مسترخى العلابى)، وذلك ليعطيه من الصلابة، وشدة الوقع علي جنب البكر حظا وافرا. أى أن صيغة الحافر البديلة عن القدم، استهدف بها الشاعر أن تكون أكثر تأثيرا، من حيث أن الحافر يعتبر وسيلة حث مؤلمة لجنبى الفرس؛ فيكون أشد صلابة وسرعة وَوَقْعا فى السير.

فَتَنَاوُل عبد القاهر لصيغة مفردة، إنما يجرى فى ضوء موقعها المتحرك الساعى إلى الاتصال بما قبلها وبما بعدها من صيغ ووحدات، اتصالا وثيقا يطبع النص الشعرى بطابع التماسك والإحكام.

وقد نظر عبدالقاهر بمفهوم «فاعلية الاتصال» فى الأبيات الشهيرة التى عرض لها بعضُ النقاد مثل ابن قتيبة وهى(١):

ولما قضينا من منى كل حاجــة وسح بالأركان من هــو ماسح

وشدت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح(٢)

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننـا وسالت باعناق المطى الأباطـح

فذكر «أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر، أنه قال: (ولما قضينا من

(١) عدّ ابن قتيبة هذه الأبيات من نوع الشعر الذى (حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى) وقال معلقا عليها: «هذه الألفاظ أحسن شىء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لاينتظر الغادى الرائح ـ ابتدأنا فى الحديث، وسارت المطى فى الأباطح، وهذا الصنف فى الشعر كثير» ص٧٢ ، ٧٣ من الشعر والشعراء. وواضح أن ابن قتيبة لم يعن بما اشتملت عليه هذه الأبيات من إمكانات الربط والاتصال، على نحو ما يظهر من تحليل عبد القاهر هنا.

(٢) دُهم: جمع أدهم وهو: الأسود من الخيل والإبل. المهارى: الإبل.

منى كل حاجة) فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها وسننها من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم نبه بقوله: (ومسح بالأركان من هو ماسح) على طواف الوداع ـ الذى هو آخر الأمر، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر، ثم قال: (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا)، فوصل بذكر مسح الأركان ماوليه من زم الركّاب(١)، وركوب الركبان، ثم دل بلفظة (الأطراف) على الصفة التى يختص بها الرفاق فى السفر؛ من التصرف فى فنون القول، وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجبه ألفة الأصحاب وأنسة الأحباب، وكما يليق بحال من وُفّق لقضاء العبادة الشريفة، ورجا حسنَ الإياب، وتَنَسَّمَ روائح الأحبة والأوطان، واستماع التهانى والتحايا من الخلان والإخوان.

ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحى والتنبيه، فصرح أولا بما أومأ إليه فى الأخذ بأطراف الأحاديث، من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل، وفى حال التوجه إلى المنازل، وأخبر بسرعة السير ووطاءة الظهر، إذ جعل سلامة سيرها بهم، كالماء تسيل به الأباطح، وكان فى ذلك ما يؤكد ما قبله؛ لأن الظهور إذا كانت وطيئة، وكان سيرها السير السهل السريع ـ زاد ذلك فى نشاط الركبان ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا؛ ثم قال (بأعناق المطى)

(١) زم الركاب: ربط وشدّ الركاب.

ولم يقل بالمطى؛ لأن السرعة والبطء، يظهران غالبا فى أعناقها، ويبين أمرهما من هواديها وصدورها، وسائر أجزائها تستند إليها فى الحركة، وتتبعها فى الثقل والخفة، ويعبر عن المرح والنشاط، إذا كان فى أنفسها بأفاعيل لها خاصة فى العنق والرأس، ويدل عليها بشمائل مخصوصة فى المقاديم»(١).

يهدف عبد القاهر في هذه النظرة التحليلية إلى تعيين ما تنطوى عليه الأبيات من فاعلية «قوى التواصل والترابط الجزئية»، وهى قوى «استدعائية»؛ لأن كل واحدة اقتضت ما يليها على جهة الضرورة، ويبدو من هذا التحليل أنها تنحصر فى خمس قوى.

أما القوة الأولى: وهى التى تتمثل فى قول الشاعر (ولما قضينا من منى كل حاجة) فتعنى الفراغ من المناسك والانتهاء منها، أو بعبارة عبد القاهر «قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسننها».

والقضاء والخروج أو العمل والفراغ منه، يعدان قوة جزئية تتحرك ساعية متضمنة قوة ثانية تكملها، وهى: (ومسح بالأركان من هو ماسح) التى تؤذن ببدء الحركة الراحلة العائدة؛ إذ هى حركة استهدفت «طواف الوداع الذى هو آخر الأمر، ودليل السير الذى هو مقصوده من الشعر».

وقد استدعت هذه القوة قوة ثالثة متضمنة فيها؛ لأن الشروع فى الرحيل، يدعو إلى ربط الرحال، وشدها على ظهور المطى، وامتطاء الركبان إياها والمسير. وهى حركة تصميم على السير، يصحبها انشغال ذهن الراحل بالرحيل، والشوق إلى السفر، كما دل على ذلك قول الشاعر (وشدت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح).

(١) أسرار البلاغة ص١٦، ١٧.

فهذا الاستدعاء ليس إلا اتصالاً أشار إليه عبد القاهر، بقوله: (فوصل بذكْر مسح الأركان، ما وليه من زمّ الركاب وركوب الركبان».

وقد استدعت هذه القوة قوة رابعة لاءمتها وتوافقت معها؛ فمن عادة المسافرين العجلين التحدث في رؤوس موضوعات من غير تأن ولا عمق؛ فلغتها متسرعة تسرعا يتوافق وحال الراحلين النشطة المغتبطة المتشوفة إلى الأحبة والأوطان، وهو ما نص عليه الشاعر بقوله: (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا)؛ ذلك أن أطراف الأحاديث، تدل «على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر من التصرف في فنون القول وشجون الحديث». وهذا الحديث المتصاحب يتصف بصفة «التوتر» التي تسم الراحلين، وبصفة النشاط التي تواكب من يسعى إلى موطنه بعد طول فراق، وبصفة «الغبطة» وذلك لقضاء العبادة الشريفة «وتَنَسُّم روائح الأحبَّة والأوطان».

إن هذه الصفات التي شكلت قوة التواصل، استدعت القوة الخامسة والأخيرة، وهي ضرورة سرعة سير المطايا، ليزداد النشاط ويطيب الحديث، ولذا عرض الشاعر هذه القوة في صورة «استعارة لطيفة طبَّق فيها مفصَّل التشبيه». حيث قال (وسالت بأعناق المطي الأباطح)، فسرعة سير المطي اقتضاها توتر الحديث النشط الحافل بالسعادة والفرح، كما أنّ هذه السرعة إيجابية مؤثرة، لأن الشاعر «جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وإذا كان سيرها السير السهل السريع، زاد ذلك في نشاط الركبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا». فالتواصل هنا تواصل سببي متبادل.

ويلاحظ عبد القاهر أن الشاعر قد قال (بأعناق المطى) ولم يقل بالمطى، وقد أرجع ذلك إلى رغبة المسافرين فى السرعة وتنوع الحديث؛ لأن «السرعة والبطء يظهران غالباً فى أعناقها، ويعبر عن المرح والنشاط إذا كانا فى أنفسها، بأفاعيل لها خاصة فى العنق والرأس».

ويقصد عبد القاهر أن ارتباط السير بأعناق المطى لا المطى دليل على رغبة المسافرين فى السرعة، وفى استمرار الحديث؛ لأن حركة العنق المتواصلة، مظهرٌ لسرعتها، كما أن هذه الحركة متولدة عن نشاطها، الذى يزيد بدوره من نشاط المقبلين على الأوطان بعد طول غياب. فاتصال الأبيات على هذا النحو أعطاها خاصية الإحكام، وحقق التوازن كما هو حاصل فى النصوص الشعرية. التى تشد سلامة النظم وصحة البناء.

الفصل الثالث
إحكام المعاني والأغراض

الفصل الثالث
إحكام المعاني والأغراض

بحث بعض النقاد العرب القدامى صنيع الشعراء فى تحقيق الربط بين المعانى العديدة، أو الأغراض المختلفة، التى تنطوى عليها القصيدة الواحدة. وقد عمد النقاد فى بحثهم إلى تناول هذا الصنيع أو الإجراء الفنى بصيغ نقدية متقاربة، على نحو ما نجد فى نظرات ابن قتيبة، وابن طباطبا، وعلى بن عبد العزيز الجرجانى، وأبى هلال العسكرى، وابن رشيق. ونظراتهم هنا تعنى بالكشف عن ترابط المعانى المتعددة التى أوردها الشاعر فى قصيدته.

فقد أورد ابن قتيبة (ـ ٢٧٦هـ) فى كتابه «الشعر والشعراء»، نصًا طويلا ينطوى على عناصر قادرة على الاتصال والربط، قال: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد، إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، لجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد(١) فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان.

ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل

(١) نازلة العمد: أصحاب الأبنية الرفيعة الذين ينتقلون بأبنيتهم.

الله فى تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام.

فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل فى شعره، وشكا النصب، والسهر، وسرى الليل، وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير.

«فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حقَّ الرجاء، وذمامة(١) التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير — بدأ فى المديح، فبعثه على المكافأة وهزّه للسماح، وفضله على الأشباه. . . .

فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلبَ على الشعر، ولم يطل فَيُملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد.

فقد كان بعض الرجاز أتى نصر بن سيار والى خراسان لبنى أمية . . فمدحه بقصيدة تشبيهها مائة بيت، ومديحها عشرة أبيات، فقال نصر، والله ما بَقّيْتَ كلمة عذبة، ولا معنى لطيفا، إلا وقد شغلته عن مديحى بتشبيهك، فإن أردت مديحى فاقتصد فى النسيب، فأتاه فأنشده:

هل تعرف الدار لأم الغمر — دع ذا وحبِّر مدحةً فى نصر

فقال نصر: لاذلك هذا، وليكن بين الأمرين(٢).

وقيل لعقيل بن عُلّفة: مالك لا تطيل الهجاء؟ فقال: يكفيك من القلادة ما أحاط العنق، وقيل لأبى المهوّش الأسدى: مالك لا تطيل الهجاء؟ فقال لم

(١) الذّمامة = الحق والحرمة

(٢) الشعر والشعراء ص ٨١ — ٨٢ . أبو الفرج الأصفهانى والأغانى، والمرزبانى : معجم الشعراء ٣٠١ — ٣٠٢، والبغدادى: خزانه الأدب : ٣/ ٨٦.

أجد المثل السائر إلا بيتا واحداً»(١).

فهو في هذا النص يعمد إلى تحديد الروابط، التي يجب أن تربط معاني قصيدة المدح وأغراضها، لتبدو في إطار موحد، وهذه الروابط «استدعائية»، أي أن كل معنى أو غرض يستدعي ما يليه ويتطلبه.

فثمة بداية للقصيدة تجب مراعاتها عند بنائها، وهي تضم معنى (ذكر الديار والدمن والآثار)، أي المكان الفعال، الذي يستثير عاطفة الشاعر، فيبكي ويشكو ويتساءل. هذه البداية تستدعي بدورها، معنى ثانيا وهو: (تذكّر أهل ذلك المكان الراحلين عنه)، طلباً للماء والمرعى. ويسلمه هذا التذكر إلى معنى ثالث وهو (النسيب)، فيشكو شدة الوجد وألم الفراق، قاصداً التأثير في الممدوح، لاستحضار ذهنه فيما يهدف إليه.

وهذا الاستحضار الذهني الناشئ عن إثارة عاطفة الميل إلى الغزل بالنساء يستدعي — لكي ينشط ويتفاعل — إثارة عاطفة المشاركة، أي مشاركة الشاعر فيما يتعرض له من أجل الوصول إلى الممدوح، ولذا يشكو الشاعر «النصب، والسهر، وسرى الليل، وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير».

وكلا العاطفتين تستدعيان من الشاعر «التعقيب»، أو الإتيان بإيجاب الحقوق على الممدوح، فيوجب عليه «حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير»، وحينئذ يعمد الشاعر إلى المديح؛ فيحث الممدوح على المكافأة، ويهزه للسماح، ويحثه على الجود والعطاء.

ويهدف ابن قتيبة من ذلك إلى دعوة الشاعر أن يوفر في القصيدة رابطة تربط معانيها المتوالية ربطا محكماً، وهي الرابطة «الاستدعائية»؛ ذلك أن

الشعر والشعراء ص٨٢.

المكان فى رأيه يمتلك طاقة التأثير فى نفس الشاعر، فيتذكر أحباءه الذين قطنوه، وهذا التذكر يدفعه إلى النسيب.

وبما أن هذا النوع من الحديث يجتذب المستمع الممدوح، فما على الشاعر إلا أن يعقب عليه باستثارة عاطفته نحوه، وذلك ببثه معاناته فى الوصول إليه، وهذا يجعل له حقا عنده، ومن ثم يتجه إلى المديح. أى أن ثمة سلسلة مترابطة من معانى القصيدة ينبغى أن تتشكل.

وفى ضوء هذا يمكن القول إن ثمة وحدة طبعت بعض القصائد العربية(١)، وتناولها النقاد القدامى كابن قتيبة، ويدل كلامهم عنها على أنها نوع من الوحدة، تقترب من تلك الوحدة التى تحدث عنها أرسطو(٢).

---

(١) مثل أبيات من قصيدة أوس بن حجر التى مطلعها:

صحا قلبُه من سُكْرِه فتأمّلاَ   وكان بذكرى أمّ عمر مُوَكّلاَ

ديوانه، بتحقيق: د. محمد يوسف نجم بيروت ص٨٢، ٨٦ وما بعدها» ومثل قصيدة الحطيئة التى مطلعها:

(وطاوى ثلاث عاصب البطن مرمل ببيداء   لم يعرف بها ساكن رسما)

٣٩٦ ـ ٣٩٧. من ديوانه

(٢) يرى الدكتور محمد غنيمى هلال «أن النقاد العرب لم يأتوا بجديد فيما يخص وحدة العمل الفنى، وقد فهموا الوحدة على نحو بعدت به كل البعد عن تحقيق وحدة القصيدة العضوية كما نفهمها اليوم، فكانت عنايتهم بالاجزاء، وتوثيق الصلة بينها أشد من عنايتهم بوحدة العمل الفنى جملة» ص٢١٩ من كتابه النقد الأدبى الحديث.
فنقول: ليس من المهم هنا أن يتطابق رأى النقاد العرب فى وحدة النص الشعرى مع مفهوم الوحدة بمعناه الحديث، بل المهم إثبات أنهم التمسوا هذه الوحدة بصورة، أو بأخرى. وإذا كانوا قد عنوا بتوثيق الصلة بين الأجزاء كما تبين وكما قال الدكتور محمد غنيمى هلال هنا ـ فإنهم قد حققوا تطورا ملحوظا فى مجال إحكام الشعر، لأن توثيق الصلة بين الأجزاء إنما هو جوهر الوحدة المطلوبة.

ولكن ابن قتيبة يضيف إلى ذلك فكرة أن إجادة الربط، وإحسان التسلسل على هذا الوجه — رهن بمراعاة «التوازن»(١) بين أجزاء القصيدة، أو النص الشعرى، والتسوية بين معانيه وأغراضه، فلا يزيد الشاعر فى تناول معنى، وينقص من حديثه عن معنى آخر، ولا يطيل الكلام فى غرض، ويقصره فى الغرض الآخر: «فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلا يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين».

كما أن هذه الإجادة تقتضى الوفاء بالغرض أو المعنى وإكماله؛ فلا يعمد الشاعر إلى قطعه، بينما بالنفوس ظمأ إلى المزيد من المعلومات والتشوق إليها؛ فمادح نصر بن سيار، غلّب التشبيه والنسيب على مدحه، ولذلك لفت نظره بأن يوجز ويقتصد فيما غلّب، فأتاه مغلباً المديح، ولكن نصراً أراد التوازن بين المعنيين.

وكلٌ من عقيل بن علفة، وأبى المهوّش أكد — فى إجابته عن التساؤل بتطويل غرض الهجاء أكثر من الأغراض الأخرى فى القصيدة — على ضرورة تجنب تغليب غرض على آخر تحقيقاً لمبدأ التوازن.

وإذا كان الشعراء القدامى، والشعراء المعاصرين لهم، قد وصلوا معانى القصيدة وربطوا أجزاءها ووحداتها — فإن قيمة النص الشعرى كما يرى ابن طباطبا العلوى (— ٣٢٢هـ) — تتوقف على هذا النوع من الوصل والترابط، وقد أورد هذا الناقد فكرته فى كتابه «عيار الشعر»، وهى تدل على

(١) هذا الشرط الذى وضعه ابن قتيبة لجودة النص الشعرى يقرب من فكرة أرسطو عن «المقابلة» التى رأى أنها تعنى (تساوى الأجزاء فى الطول) الخطابة: الفصل التاسع، وقد أفاد قدامة بن جعفر من ذلك عند تحديده لفكرة (التكافؤ) ص١٤٧ - ١٤٨ من كتاب نقد الشعر، تحقيق د . محمد عبد المنعم خفاجى ط بيروت .

اعتقاده بأن «للشعر فصولاً كفصول الرسائل». ومن ثم يجب على الشاعر أن يتجه إلى «التخلص» الفنى فينتقل من معنى إلى آخر، يقول: «فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه فى فنونه ـ صلة لطيفة؛ فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة(١)، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنّوق، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والرواد، ومن وصف الظلمان والأعيان، إلى وصف الخيل والأسلحة، ومن وصف المفاوز والفيافى، إلى وصف الطرد والصيد، ومن وصف الليل والنجوم، إلى وصف الموارد والمياه والهواجر والآل والحرابى والجنادب. ومن الافتخار، إلى اقتصاص مآثر الأسلاف، ومن الاستكانة والخضوع، إلى الاستعتاب والاعتذار، ومن الإباء والاعتياص، إلى الإجابة والتسمح ـ بألطف تخلص، وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله، بل يكون متصلا به وممتزجاً معه، فإذا استقصى المعنى، وأحاطه بالمراد الذى إليه يسوق القول بأيسر وصف وأخف لفظ ـ لم يحتج إلى تطويله وتكريره»(٢).

فلكى يتم ترابط النص وإحكامه، ينبغى على الشاعر فى قصيدته أن يصل بين معانيه المتعددة المتنوعة، ويكون هذا الوصل لطيفا أو فنيا، إذا حقق حسن التخلص من معنى إلى معنى آخر، بحيث لا ينفصل المعنى المتأخر عن المعنى المتقدم، فينتقل انتقالا غير متعسف، من الغزل إلى المديح، ومنه إلى الشكوى، ومنها إلى الاستماحة أو الاعتذار، إلى آخر هذه المعانى المتعددة، التى يذكرها الشاعر فى قصيدته(٣).

(١) الاستماحة: الاعتذار.
(٢) عيار الشعر ص ٢٠.
(٣) مفهوم حسن التخلص كما تبيّن نوع من الربط بين أجزاء القصيدة يحقق لها نوعاً من الوحدة تختلف عما قاله أرسطو فى الوحدة العضوية فى المسرحية، ينظر كتاب الدكتور محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث صفحات ٦١ ـ ٦٦، ٣٩٥، وكذلك الخطابة لأرسطو.

ويورد ابن طباطبا نصوصاً كثيرة لعدد من الشعراء، قدم لها بقوله: «ومن الأبيات التى تخلص بها قائلوها إلى المعانى التى أرادوها من مديح أو هجاء أو افتخار، أو غير ذلك، ولطفوا فى صلة ما بعدها، فصارت غير منقطعة عنها — ما أبدعه المحدثون من الشعراء دون من تقدمهم، لأن مذهب الأوائل فى ذلك واحد، وهو قولهم: عند وصف الفيافى وقطعها بسير النوق، وحكاية ما عانوا فى أسفارهم — أننا تجشمنا ذلك إلى فلان الممدوح، كقول الأعشى(١):

إلى هوذة الوهاب أزجّى مطيتى ... أُرجّى عطاء صالحاً من نوالكا

وقوله(٢):

أنضيتها بعدما طال الهباب بها ... تؤم هوذة لانكساولا وَرَعَا

ياهوذُ إنك من قوم أولى حسب ... لا يفشلون إذا ما آنسوا فَزَعَا

أو يستأنف الكلام بعد انقضاء التشبيب، ووصف القبائل والنّوق وغيرها، فيقطع عما قبله، ويبدأ بمعنى المديح، كقول زهير:

---

(١) ديوان الأعشى ص٨٩ — ازجى = أدفع وأسوق . لسان العرب ٢/ ١٣ .

(٢) ديوان الأعشى ص١٠٧ . انضى = أرهق وهزل الناقة . لسان العرب ٣/ ٦٥٩، الهباب = النشاط . السابق ٣/ ٧٦٠ — . النكس: الضعف والتقصير . السابق ٣/ ٧١٧ .

(٣) ديوان زهير بن أبى سلمى : دار صادر بيروت ص٦٤، ٦٨ معتفية = الطالبين عطاءه ، تغب تنقطع. الأبيض = النقى من العيوب، فياض = كثير العطاء . وفى الديوان : القافية (فواضله) نوافلة = عطاياه .

وأبيضَ فياضٍ يداه غمامةٌ على مُعْتفيه ما تَغِبّ نَوافِلُه

أو يتوصل إلى المديح بعد شكوى الزمان، ووصف محنه وخطوبه، فيستجار منه بالممدوح، أو يستأنف وصف السحاب، أو البحر، أو الأسد، أو الشمس، والقمر، فيقال : فما عرض أو فما مزبدا، أو فما محذرا، أو فما الشمس والقمر أو البدر ـ بأجود أو بأشجع أو بأحسن من فلان، يعنون الممدوح، فسلك المحدثون غير هذه السبيل . ولطّفوا القول في معنى التخلص إلى المعاني التي أرادوها ، فمن ذلك قول منصور النمري(١) :

إذا امتنع المقال عليك فامدح أميرَ المؤمنين تجد مقالا

فتى ما أن تزالُ به ركابٌ وضعن مدائحاً وحَمَلْنَ مَالاَ

وكقول محمد بن وهب، في تخلصه من وصف والديار، إلى وصف شوقه(٢) :

طللان طال عليهما الأمدُ دثرا فلا عَلَمٌ ولا نَضَدُ

لَبِسَا البِلَى فكأنما وَجَدَا بعدَ الأحبةِ مثلَ ما أجِدُ

(١) عيار الشعر ص ١٣٢ .

(٢) أبو علي القالي : الأمالي ٣/٢١٣ ، وأبو عون . التشبيهات : ١٧١ .

وكقول دعبل فى تخلصه إلى الافتخار(١):

وَمَيساءَ خضراءَ زَرْبيــــــة بهـا النَّوْرُ يُزهِرُ مـن كلِّ فــنْ

ضحوكا إذا لاعبتْهُ الريــاح تــأوَّدَ كالشـــارب المزْجَحِـنْ

فشبَّه صحبـــى نـــوارَهُ بديباج كسرى وعَصْبِ اليَمَنْ

فقلتُ بعُدتُــــمُ ولكنّنـى أشبِّهـه بجنـــــابِ الحَسَنْ

فتى لا يرى المال إلا العطـاءَ ولا الكـــنز إلا اعتقـاد المنَنْ

وكقول أبى تمام(٢):

يا صاحبيّ تقصيا نظريكمــا تريا وجوه الأرض كيف تصــوّرُ

تريا نهاراً مشرقا قد شَابَـــهُ زَهْرُ الربا فكأنمـا هـــو مُقمِــرُ

خَلَقٌ أطل من الربيـع كأنــه خُلُـقُ الإمـــام وهَدْيُــهُ المتَيسِّرُ(٣)

.. وكقوله: (٤)

تداوَ من شوقك الأقصى بما صنعتْ خيلُ ابن يوسف والأبطــال تَطردُ

ذاك السرورُ الــذى آلـت بشاشتُـهُ إلا يجاورها فى مهجـــة كَمَـــدُ

(١) ديوانه، جمع عبد الكريم الأشتر ص ٢٠١، والميثاء: الأرض اللينة السهلة، الزربية : إذا اخضر أديمها واصفر واحمر .
(٢) ديوان أبى تمام ٢/١٦٤ ــ ١٦٩
(٣) عيار الشعر ١٣٠ .
(٤) ديوان أبى تمام ٣/٢٤٨.

يتبين مما ذكره ابن طباطبا، أن نهج الشعراء القدامى فى وصل أو ربط المعانى المتعددة فى القصيدة، يختلف بعض الاختلاف عن نهج الشعراء المحدثين فى العصر العباسى. حقا إنهم جميعاً قد عنوا بالتخلص من غرض إلى آخر وبوصْل أبيات القصيدة، ولكن القدماء قد اقتصروا على مذهب واحد أو نهج ثابت، فلم يغيروا ولم يتوعوا فيه؛ ذلك أنهم تواضعوا على أن يسلكوا فى ذلك عدة طرق.

الطريقة الأولى هى : طريقة وصف معاناة أهوال الرحلة إلى الممدوح، التى تُسوّغ حديثهم عنه؛ فَوَصْفُ الفيافى وقطعها بسير النوق، وحكاية ماعانوا فى أشعارهم ــ كانا سببا فى الانتقال إلى الغرض التالى، فقالوا: (إننا تجشمنا ذلك . . . إلى الممدوح)، على مثال ما صنع الأعشى فى قوله (إلى هوذة الوهاب)؛ فقد ساق اجتهاده مع ناقته ، وحثها على السير إلى الممدوح، لينال المكافأة، وفى قوله (أنضيتها .)، حيث أرهق مطيته قصداً إلى مدح «هوذة» بالحب، والنسيب، والإجارة والحماية.

والطريقة الثانية هى: «استئناف الكلام» بعد انقضاء التشبيب ووصف القبائل والنوق وغيرها، فيقطع عما قبله، ويبدأ بمعنى المديح، على نحو ما صنع زهير، و ذلك أن بيته (وأبيض فياض . .) كلام مستأنف مقطوع عن سابقه، استهدف به مدح الممدوح، لينال مكافأته نتيجة الجهد الذى بذله.

والطريقة الثالثة هى : «ربط شكوى الزمان ووصف محنه ــ بالممدوح» حيث انتقل من هذا الوصف، إلى معنى الاستجارة بالممدوح، ليرفع عنه هذه المحن، فتم له الوصل بين معنى الشكوى، ومعنى المدح الذى يستهدف العطاء المقابل للمعاناة المبذولة.

الطريقة الرابعة هى: «عقد المشابهة بين أمرين»؛ بين عناصر الطبيعة مثل: القمر والشمس والبدر والبحر والأسد والجبل وغيرها ـ وشخصية الممدوح أملاً فى نواله وعطائه. فيكون بذلك قد أجرى الوصل بين المشبه والمشبه به، أو بين وصف عناصر الطبيعة وشخصية الممدوح القادرة على البذل والمكافأة.

وإذا كانت هذه الطرق ـ وغيرها مما يأخذ وجهتها ـ تمثل نهج الشعراء القدامى فى وصل المعانى، وربط الأغراض فى القصيدة ـ فإن الشعراء المحدثين قد سلكوا مسلكا آخر، بأن أحسنوا الأداء فى تناول معنى التخلص، إلى المعانى التى أرادوها، أى أنهم قد أبدعوا فى الوصل بين المعانى، كصنيع منصور النمرى فى بيتيه (إذا امتنع المقال . .)، و(فتى ما إن تزال . . .). حيث أورد أمراً جديداً، وهو أن استئناف قول الشعر بعد العجز عنه، إنما يتوقف على مدح الممدوح وتمجيده، دون أن يذكر الديار والشكوى وغيرهما، وعلى نحو قول ابن وهب فى بيتيه: (طللان . .)، و(ليسا البلا . .)؛ فقد أمد الطلل بطاقة جعلته يدرك أو يحس بثقل انقضاء الزمن على رحيل الأحبة، فانتقل من ذلك تخلصا إلى «وصف شوقه» لأحبائه وتحسره على فراقهم ، وعلى مثال تخلص دعبل فى أبياته الخمسة من الوصف الطبيعى إلى الممدوح، وتخلص أبى تمام فى أبياته الثلاثة، إذ وجه نظر صاحبيه بالوقوف ـ لا على أثر دمار ـ بل على مظاهر الطبيعة الخلابة، بتأثير الربيع المبدع الذى يشبه خلق المعتصم وهديه، فانتقل من المعنى الأول إلى المعنى الثانى بألطف تخلص وأدقه. كما أحسن التخلص كذلك فى بيتيه من الشجن النفسى الذاتى إلى شجاعة الممدوح المؤثرة:

فهؤلاء الشعراء قد عملوا «بلطف التخلص»، على تحقيق الربط بين المعنى

والمعنى، ومراعاة الـوصل بينهما، أو الانتقال الفـنى من غرض إلى غرض، فلم يكن ثمة انفصال للمعنى الثانى عما قبله، بل كان متصلا به ممتزجا معه، وسبب ذلك أن الشعـراء قد عمدوا إلى تقصى المـعنى، والإحاطة بالغرض. فالربـط بين المعانى المتـعاقبـة وحسن الوصل بينهـا، أساسـه التنقل الفنى أو «خـروج الشـاعر مـن كل معـنى يصنعـه، إلى غـيره من المـعانى خـروجـا لطيفـا . . . حتى تخـرج القصـيدة كأنهـا مفـرغة إفراغـا، كالأشـعار التى استشهدنا بها فى الجودة، والحـسن، واستواء النظم، لا تناقض فى معانيها، ولا وَهْى فى مبانيـها، ولا تكلف فى نسجهـا، تقتضى كل كلمـة ما بعدها، ويكون ما بعـدها متعلقا بها، مـفتقراً إليـها، فإذا كان الشعـر على هذا المثال سبق السامعُ إلى قوافيه قبل أن ينتهى إليها رواية. وربما سبق إلى إتمام مصراع منه إصراراً يوجبه تأسيس الشعر»(١).

ولم يبتـعد القاضى الجـرجانى كثـيرا عن هذا المفهـوم ــ الذى طرحه ابن طباطبـا ـ وهو يتناول فى كتابه (الوسـاطة) الربط الفنى بين أجزاء القصـيدة، قال: «والشاعر الحـاذق يجتهد فى تحسين الاستهـلال، والتخلص، وبعدهما الخـاتمة؛ فإنهـا المواقف التى تستـعطف أسـماع الحـضور، وتسـتمـيلهم إلى الإصغـاء، ولم تكن الأوائل تخصها بـفضل مراعاة، وقـد احتذى البحـترى على مثالهم، إلا فى الاستـهلال، فإنه عنى به فاتفقت له فيه مـحاسن، فأما أبو تمام والمتنبى، فقد ذهبا فى التخلص كل مـذهب، واهتما به كل اهتمام، واتفق للمتنبى فيه خاصة، ما بلغ المراد وأحسن وزاد(٢)».

فـهو يرى أن حـذق الشاعـر ومـهارته، رهن بتـحـقيق ثلاث قـوى فى

(١) عيار الشعر ص ١٤٨.

(٢) الوساطة ص ٤٨.

القصيدة، وهي: «الاستهلال»، و«التخلص»، و«الخاتمة». ويشترط على الشاعر أن يجتهد في تحسين هذه القوى، فبهذا الشرط الذي يعني الوصل الفني بين معاني القصيدة يتأثر السامع أو المتلقي بهـا، فيقبل عليها وينفعل بها ويتفاعل معها. أي أن اشتمال القصيدة على هذه القوى التي تملك طاقة الترابط والوصل، يحقق الأثر المرجو حال الوقوف عليها سماعاً أو قراءة(١).

وقد نظر هذا الناقد في بعض شعر المتنبي معتمداً على هذا المفهوم، فقال: «ومن حسن التخلص وحسن الخروج، قوله(٢).

وَهَزٍّ أطارَ النـوم حتـى كأنَّنـي ... من السُّكر في الغَرْزَيْن ثوبٌ شُبَارقُ
شَدَوْا بابن إسحاقَ الحُسَيْن فصافحت ... ذَفَارِيَها كِيرانُهَـا والنَّمَـارقُ

وقوله(٣)

(١) رغم وضوح كلام القاضي الجرجاني في ضرورة وحده النص، القائمة على ترابط أجزائه فإنه يتهم وغيره من النقاد بأنهم «لم يقدموا نظرية واضحة لوحدة العمل في القصيدة، وأن التماس الربط بين أجزائها كان ساذجاً، لأنه التماس لربط خارجي» بنظر رأى الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه النقد الأدبي الحديث ص ٣٩٥. والحق أن الحكم على مفهوم الوحدة عندهم كما بينت، لا يمكن أن يكون منصفاً، ما دام المهاجمون قد استندوا إلى قول أرسطو في وحدة المأساة العضوية التي تعتبر أمراً مختلفاً عما قاله هؤلاء النقاد انظر: فن الشعر لأرسطو ص ٣٥ ـ ٣٠، والنقد الأدبي الحديث ص ٦١ وما بعدها.

(٢) ديوان المتنبي ٢/ ٣٤٤ ـ ٣٤٥ بشرح أبي البقاء بتحقيق السقا واخرين ط (٢) ١٩٥٦ ط الحلبي بمصر. الهزّ = التحريك والإزعاج، السكر = النعاس الغرز = ركاب من خشب، وقيل من جلد للإبل خاصة، الشبارق = الخلق المقطع. الذفارى = جمع ذفرى وهي الموضع الذي يعرض من البعير خلف الأذنين. الكيران= جمع كور وهو الرحل، والنمارق = جمع نمرقة = وهي الوسادة تحت الراكب وغيره. وأراد ما يكون قدام الرحل يجعل الراكب عليها ساقة للاستراحة إذا أخرجها من الغرز.

(٣) ديوان المتنبي ٣/ ٢٣. فدى نفسه = استنقذ نفسه بماله. ضمنت = كفلت والتزمتُ بأداء واجبي، النضار = الخالص من كل شيء، يقال: ذهب نضار. القنا الذابل = الرقاق.

(٤) السابق ٣/ ١٥٣، الوصيف والذميل = ضربان من السير سريعان.

ولو كنتُ فى أسْرِ غيـر الهـوى ضَمِنْتُ ضَمَـان أبى وائـلِ
فَدَى نفسه بضمـانِ النُضَـارِ وأعْطى صُدُورَ القَنـا الذَّابـلِ

وقوله (١)

كلما رحبتْ بنا الـروضُ قُلنـا حَلَبُ قَصْدُنا وأنتِ السبيـلُ
فيك مَرْعَى جِيَادنـا والمطايـا وإليهـا وَجِيفُنَـا والذَّميـلُ
والمُسَمَّـوْن بالأمـير كثـيرٌ والأميرُ الـذى بهـا المأمـولُ

ولعلك لا تجد له تخلصا مستكرها . . . إلا قوله(٢) :

أعزّ مكانَ فى الدُّنى سَرْجُ سَابحِ وخيرُ جَليس فى الزمان كتـابُ
وبَحْرٌ أبو المسْكِ الخضَمُّ الذى له على كلِّ بحـرٍ زَخْـرةٌ وعُبَابُ»(٣).

فهـذه النماذج التى اختـارها القاضى الجرجـانى، تعكس مفهـوم «حسن التخلص وحسن الخروج» عنده، باعتباره ذلك وسيلة فنية لربط معانى النص، ربطا يحقق له وحـدته وتلاحمه؛ فقـد أراد بالنموذج الأول (وَهُنْ) و (شَدَوْا) أن المتنبى تناول معنى، وهو تصوير حالة العوز والفـاقة التى أقلقته، فأطارت النوم من عـينيه، وقوة هذه الحـالة دفعت من عـرفهـا إلى أن يلفت نظر أبى إسحاق (الممدوح)، الذى بادر بإرسال عطاياه، التى تكاد تغطى عنق البعير، فقـد تخلص الشاعـر من معنى العـوز والحاجـة إلى معنى المدح على جـهة الاستدعاء.

---

(١) السابق ٣/ ١٥٣، الوجيف والذميل = ضربان من السير سريعان.

(٢) الدنى : جمع دنيا، السابح من الخيل= الشديد الجرى. الخضَم = الكثير الماء. الزخر = تراكب الماء . عباب البحر = شدته وقوته .

الوساطة ص ١٥٣ ـ ١٥٥ .

وأراد بالنموذج الثاني (ولو كنت) و (فدى نفسي) أن المتنبي تخلص من معنى الحب والنسيب تخلصاً حسنا، إلى مدح أبي وائل، من جهة أنه راض بأسر الحب والهوى، الذي يضمن به الأمان والاستقرار، ولكن إذا جاء أسره لغير ذلك، فإنه سيفعل كما فعل أبو وائل، حين افتدى نفسه بكل غال ونفيس من أجل تحقيق الاستقرار. فمحور الربط هو «الاستقرار النفسي»، ولذا كان الانتقال سهلا ميسرا من ذكر تأثير الحب، إلى مدح الممدوح بحسن التصرّف.

وأراد بالنموذج الثالث (كلما رحبت)، و(فيك مرعى) و(والمسمون) اشتماله على محور رابط ييسرّ الانتقال، وهو الأمل في عطاء الممدوح؛ فترحيب الرياض به أثار في نفسه ما تحتوى عليه «حلب» بلد الممدوح، من خير وفير له ولرواحله، ومن ثم استدعى ذلك مدحه طمعا في نواله وعطائه.

وأما النموذج الرابع (أعز مكان) و(وبحرٌ أبو المسك) فهو مثال على التخلص المستكره؛ إذ إن الخروج من معنى بدأ به شطر البيت الأول وهو (تمجيد فرسه والإشادة بسرعته، التي تبلغه أي مكان شاء) إلى معنى تال في الشطر الثاني، وهو أن «الكتاب خير صاحب). إن الخروج على هذا النحو غير مسوغ؛ لأنه فاقد لطاقة الوصل والربط؛ إذ لا مناسبة بين المعنيين، ومن ثم فلا مجال للاستدعاء.

وقد اتفق أبو هلال العسكري (ـ٣٩٥هـ) مع ابن طباطبا والجرجاني في مفهوم «التخلص» ووظيفته في بناء الشعر، ولكنه اختلف عنهما في التسمية؛ فقد آثر أن يسمى هذا النوع من الربط «الخروج». كما اختلف عنهما أيضاً في التوسع فيه، وتقصى التفاصيل المتعلقة به؛ فقد قال: «كانت العرب في أكثر

شعرها تبتدئ بذكر الديار، والبكاء عليها، والوجد بفراق ساكنيها، ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت: فدعْ ذا ، وسل الهمَّ عنك بكذا، كما قال امرؤ القيس: (١)

فَدَعْ ذا ، وسَلِّ الهمَّ عنك بِجَسْرَةٍ ... ذَمُولٍ إذا صــام النهارُ وهَجَّرا

وكما قال النابغة (٢)

فَسَلَّيْتُ ما عندي بِرَوْحَةِ عِرْمِسٍ ... تَخُبُّ بِرَحْلــي تارةً وتُنَاقِلُ

وربما تركوا المعنى الأول وقالوا : «وعيس أو هوجاء» وما أشبه ذلك؛ كما قال علقمة(٣).

إذا شاب رأس المرء أو قلَّ مالـهُ ... فليس له في وُدِّهِنَّ نصيبُ

إلى قوله:

وعيسٍ بريناها كــأن عيونَهـــا ... قَواريرُ في أدْهَانِهنَّ نُضوبُ

فإذا أرادوا ذكر الممدوح قالوا : إلى فلان، ثم أخذوا في مديحه، كما قال علقمة(٤).

ونَاجِيةٍ أفْنَى رَكِيبَ ضُلُوعِهـــا ... وَحَارِكِهـــا تَهَجُّـرٌ وَدُءُوبُ

---

(١) ديوان امرئ القيس ط الثانية ص٦٣ ت محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف. الجسرة = الناقة العظيمة . ذمول = تسير سيرا سريعا لينا . صام النهار = إذا اعتدل وقام قائم الظهيرة.

(٢) ديوان النابغة ص٥٨ . العرمس = الصخرة. وشبهت بها الناقة إذا كانت صلبة شديدة. والمناقلة = أن تناقل يديها ورجليها في السير، وهو وضع الرجل مكان اليد.

(٣) ديوان علقمة ص ١٢ . العيس = الناقة القوية .

(٤) ديوان علقمة ص٦٣ ناجية = ناقة قوية. ركيب ضلوعها = ماركب على ضلوعها من الشحم واللحم. والحارك = مقدم السنام. القنيص = الصائد . الشبوب = الحسنة.

وتُصبِحُ عن غبّ السّرى وكأنّها مُولّعةٌ تخشى القَنيصَ شَبُوبُ

فوصفها ثم قال:

إلى الحارثِ الوهّابِ أعْمَلتُ ناقتى لِكَلْكَلِهَا والقُصْرَيَيْنِ وَجِيبُ

وربما تركوا المعنى الأول، وأخذوا فى الثانى من غير أن يستعملوا ما ذكرناه، قال النابغة:

تقاعس حتى قلت ليس بمنقضٍ وليس الذى يرعَى النجومَ بآيب

علىٍّ لعمرو نعمةٌ بعد نعمةٍ لوالده ليست بذاتِ عَقَارِبِ

وقال أيضاً(١)

على حين عاتبتُ الفؤاد على الصبا وقلتُ ألَمّا أصْحُ والشّيبُ وازِعُ

وقد حال همٌّ دون ذلك داخلٌ وُلُوجَ الشّغاف تَبْتغيه الأصابعُ

وعيد أبى قابوسَ فى غير كُنْهِهِ أتانى ودونى رَاكسٌ فالضَّواجعُ

فأما الخروج المتصل بما قبله، فقليل فى أشعارهم، فمن القليل قول دجانة ابن عبد قيس التميمى(٢).

وقال الغوانى قد تَضَمّر جِلْدُهُ وكان قديما ناعمَ المتبذّلِ

فلا تأس أنى قد تلاَقيتُ شَيْبَتى وهز الغوانى من شميط مُرَجَّلِ

(١) ديوانه ص٥١، راكس = واد. الضواجع = ضاجعه، وهى منحنى الوادى.

(٢) شميط = مخلوط. لسان العرب ٢/٣٥٩. المرجل = المسرح الشعر. السابق ١/١١٣٥. تبذ = تغلب وتتفوق ١/ ١٨٠.

بُمشْرِفَةِ الهـادي تبــذّ عنانهــا يمين الغــلام الملجّــم المتــدلّلِ

فوصل وصـف الفرس، بما تقـدم من وصفه الـشيب وصلا. وقـال تأبط شرا(١).

إني إذا خُلَّة ضَنَّتْ بنائلهــــــا وأمسكَتْ بضعيف الحبل أحْذَاقِ

نجوتُ منها نجائي من بجيلــة إذ ألقيتُ ليلةَ خَبْتِ الرهْطِ أوراقي

وأما المحدثون فقد أكثروا من هذا النوع؛ قال مسلم بن الوليد:(٢)

إذا شئتما أن تسقيــــا مُدامــــــة فلا تقتلاها، كلُّ ميت محــرَّمُ

خلطنا دمــا مــن كَرمــة بدمائنــا فَأثَّر في الألوان منا الدمَ الـدمُ

ويقظى ثَنَيْتُ النــومَ فيهــا بِسكْــرة لصهباءَ صرّعَاها من السُّكْر نُوَّمُ

فَمَن لا مني في اللّهو أو لاَمَ في النّدى أبا حَسَنٍ زيدَ الندى فهو ألْـوَمُ

وقال ابن وهب:

ما زال يُلْثمُني مَرَاشِفَــهُ ويَعُلُّني الإبريقُ والقــدحُ

حتى استرد الليلُ خلْعَتَــهُ ونَشَا خلال سَواده وَضَــحُ

وبدا الصباحُ كأنّ غُرّتَــهُ وَجهُ الخليفة حين يُمتــدح

ويعنى أبو هلال بما أورده من هذه النصوص وغيرها(٣)، أن ربط الغرض بغرض آخر في القصيدة، يأخذ وجهتين. تتعلق أولاهما بتطبيق تقاليد

(١) المفضليات ١/ ٢٦ أحذاق = مقطع . لسان العرب ١/ ٥٩٢ ـ . بجيلة = القبيلة التى أسرته. خبيت = اللين من الارض. لسان العرب ١/ ٧٨١. الرهط = موضع. ألقيت أوراقي = استفرغتُ مجهودي في العدو.

(٢) ديوان مسلم بن الوليد تحقيق د . سامي الرهان، دار المعارف بمصر ص١٦ .

(٣) تنظر في ص ٤٥٢ إلى ص ٤٦٣ من كتاب الصناعتين .

القصيدة القديمة، وتخرج ثانيتها على هذه التقاليد أو تتخف منها.

أما الوجهة الأولى : فهى وجهة الشعراء القدامى، حيث البدء بذكر الديار والبكاء عليهـا، والوجد بفراق ساكنـيها. ولكى يخرجـوا من هذا البدء إلى معنى آخر، وظفوا صيغاً جاهزة، اتفقوا على اسـتعمالها فى القصيدة المتعددة المعانى والأغراض مثـل (دع ذا ، وسل الهم عنك بكذا)، على نحو ما تمثل فى بيت امرئ القيس (فدع ذا وسل الهم. .) وبيـت النابغة (فسليت ما عندى بروحة عرمس)، فكلا البيتين ينطويان على رابطة تـسوّغ انتقال الشاعرين من معنى إلى آخر.

ذلك أن امرأ القيس يعانى الإحساس بالهمّ العنيف، ونجاحه فى التحرر منه إنما يكون بقوة قـادرة على تبديد هذا الهم، ولذلك قـطعه، بصيـغة (دع ذا) قطعا حاسماً، تدل عليه الصيـغة الآمرة، لينتقل إلى وصف الجسرة، أو الناقة القادرة على منحه الطمأنينة والأمان، بشدة تحملها، وسهولة سيرها.

وكذلك صنع النابغة: فقد قطع الهم الذى استـبدّ به بصيغة (فسليت) التى تنشد النسيان، ليتناول معنى آخر يحقق هذا الغرض، وهو ذكْره قوة مقتدرة، تتمثل فى الناقـة الصلبة الشبيهـة بالصخرة. فتسـويغ الخروج أو التخلص من معنى إلى معنى، قد توافـر فى كلا البيتين، وهو «نسيان الهم بقـوة مقتدرة»، وهذا فى حد ذاته يعد رابطة فعالة غير منظورة، تربط المعنيين المتواليين.

وهكذا صنع عـلقـمـة فى بيتيــه، (إذا شـاب رأس المرء. . .) و(وعـيس بريناها. .) إذ اشتملا على رابطة ربطت بين معنى «العجز الناشئ عن الشيب وقلة المال»، ومـعنى «وَصْف الناقـة القـوية»، وهى «رابطة النسـيـان بالقـوة المقتدرة».

كما صنع النابغة ذلك فى أبياته الثلاثة، التى أفادت أنه عندما أراد المدح وصل حديثه عن الناقة السريعة المخلصة ـ بحديثه عن الممدوح، وذلك برابطة غير منظورة مسوغة كذلك وهى «تعادل القوتين» فى العطاء، فكما منحته الناقة قوتها فى الحركة والسير، سيمنحه الحارث الوهاب قوة العطاء والبذل.

وأما قول النابغة فى بيتيه (تقاعس حتى..)، و (علىّ لعمرو نعمة..) فهو مثال على تخلى الشعراء عن الصيغ المتفق عليها؛ لأنه بدأ البيتين بوصف الليل المتثاقل، وخرج منه إلى تناول الممدوح، معتمدا فى هذا الخروج على رابطة «قوة الدافع» المتمثلة فى استعجاله ذهاب الليل، ليقضى ما عليه من واجب نحو ممدوحه .

ولكن الشعراء القدامى قد لجأوا إلى «الخروج المتصل بما قبله» كما يذكر أبو هلال، أى أنهم اعتمدوا على رابطة منظورة، وهى اتصال الوصفين واندماجهما فى عبارة واحدة، كما يظهر فى قول دجانة، وتأبط شرا؛ فدجانة فى أبياته وصف بعض مظاهر الكبر والشيخوخة، وهى ضمور الجلد، مقارنا ذلك بنعومة هذا الجلد فى الزمن القديم، ولكنه غير يائس فيصف شيبه باعتباره مؤثراً فى الغوانى أو النساء الجميلات، إذ يهزهن هذا الشيب: فهو «شميط مرجل». أى اختلط سواد شعره المسرج ببياضه، مثل الفرس المتحكم فيه، ويكون الشاعر بذلك قد وصل معنى بآخر، أو وصل وصف الفرس بما تقدم من وصف الشيب أصلا. وعلى هذا النحو انتقل تأبط شرا من ذكر سيطرة المرأة عليه وأسرها عاطفته، إلى معنى آخر وهو: تحرره منها، كما تحرر من قبيلة بجيلة.

وأما الوجهة الثانية التي ذكرها أبو هلال فهي: وجهة الشعراء المحدثين الذين أكثروا من هذا النوع من الخروج المسوّغ، كما صنع مسلم بن الوليد، وابن وهب، وغيرهما، فمسلم بن الوليد في أبياته الأربعة (إذا شئتما أن تسقياي مدامة . . .) خرج من معنى بدأ به الأبيات وهو: لومه على إسرافه في شرب الخمر، إلى معنى آخر وهو: لوم أبي الحسن على كرمه، فكلاهما كريم فيما يفعل. والخروج هنا فني، لأن محور المعنيين واحد وهو «العطاء». وكذلك صنع ابن وهب في أبياته الثلاثة؛ فقد خرج من: وصف آخر ليلته الخمرية الممزوجة بأول صباحه المبهج، إلى: وصف وجه الخليفة المسرور بالمدح، على أساس أن محور المعنيين واحد وهو الصدارة.

وقد يبدو من النظرة العامة العجلى أن آراء ابن رشيق (ــ ٤٥٦هـ) في هذا النوع من الربط متطابقة مع آراء السابقين عليه، وآخرهم أبو هلال، ولكن النظرة المتأنية سرعان ما تثبت لهذا الناقد خصوصية النهج، وتميز التناول، قال: «قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر، لقد طار اسمك واشتهر، فقال لأني: أقللت الحز، وطبقت المفصل، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح، والخواتم، ولطف الخروج إلى المدح، والهجاء»(١).

إن هذه العبارة التي تمهد لموقفه من ترابط المعاني وإحكامها ــ تدل على أن مهارة الشاعر أو حذقه راجع إلى «تقليله» من الحزّ أو الفصل بين المعاني المتعددة في القصيدة بهدف المحافظة على ترابطها، وإلى «توفير» نكت الأغراض وعللها، وذلك بتحسين «الفواتح والخواتم»، وبإجراء الخروج اللطيف من معنى كالمدح إلى آخر كالهجاء، وقد صدّق ابن رشيق على هذا

(١) العمدة ١/ ٢١٧ .

المفهوم بقوله «وقد صدق، لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب فى ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى فى السمع، وألصق بالنفس، لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها، كما قال الرسول ﷺ(١).

ينص هذا القول على فكرة نقدية تتعلق بنظام القصيدة وهى: اشتمالها على ثلاثة أجزاء رئيسية وهى: البدء أو الافتتاح، والخروج، والخاتمة. وهى تشكل فى نظره هيكل القصيدة، ولكن هذا الهيكل لن تكون له قيمة إذا لم يكن كل جزء منه موصوفا بالحسن، أو الفاعلية الساعية إلى الوصل والربط، أو الإحكام على جهة الاستدعاء.

فحسن البدء أو الافتتاح، يعنى تضمنه طاقة تهيئ المتلقى ليعرف هدف الشاعر ومراده، يقول ابن رشيق «وينبغى للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهله، وليجتنب (ألا) و(خليلى) و(قد)، فلا يستكثر منها فى ابتدائه؛ فإنها من علامات الضعف والتكلان، إلاّ للقدماء الذين جروا على عرق، وعملوا على شاكلة، وليجعله حلوا سهلا، وفخماً جزلاً» (٢)

وهذا البدء الفنى المؤثر سبيل إلى الاندماج، أو الاتصال بمعنى آخر، أو الخروج منه إلى غرض يستهدفه الشاعر ويُعَدّ محور القصيدة؛ وهو المدح أو الهجاء أو غيرهما من المعانى المغايرة للمعنى الأول، خاصة إذا اتسم — أى الابتداء — بسمات القوة والسهولة والجزالة والفخامة، وإمكان الانتقال من معنى يتضمنه إلى معنى آخر يعدّه الشاعر مركز القصيدة أو وسطها.

(١) السابق ١/ ٢١٧ .
(٢) السابق ١/ ٢١٨

ولابد من أن تكون الخاتمة غير بعيدة عن وسط القصيدة أو محورها ومركزها حتى تكون: «أبقى في سمع المتلقي وألصق بنفسه، فيتحقق بذلك غرض الشاعر الأساسي، وهو إحداث التفاعل الإيجابي سلبا كان ذلك أو إيجابا. فالعبرة بخواتيم الأعمال كما يقول الحكماء.

ويفصل ابن رشيق فكرته بقصد توضيح معالم هذا الهيكل فيقول: «والعادة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز، وما أنضى من الركائب، وما تجشم من هول الليل وسهره، وطول النهار وهجيره، وقلة الماء وغؤوره، ثم يخرج إلى مدح المقصود ليوجب عليه حق القصد وذمام القاصد، ويستحق منه المكافأة»(١).

ويقول أيضا «وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول، بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده»(٢).

فهو يريد بهذين النصين بيان أن ثمة طريقتين أو نهجين في البدء الساعي إلى الاتصال، الأول: ذكر معاناة الشاعر في قطع الصحراء، وإرهاق الركائب، والسهر ليلا، والمسير في الهجير نهاراً. وهذه المعاناة تسويغ يدفع إلى المديح يستحق عليه المكافأة. والثاني: ذكر النسب المثير للعاطفة التي تهيئ المتلقي وتستدرجه، لتقبل ما يهدف إليه، وهو المديح الباعث على العطاء.

ويطبق ابن رشيق هذا المفهوم على عدد من النصوص الشعرية، بقوله: «والخروج إنما هو أن تخرج من نسيب إلى مدح وغيره بلطف تحيل، ثم تتمادى فيما خرجت إليه، كقول حبيب في المدح: (٣)

(١) السابق ١/ ٢٢٦
(٢) السابق ١/ ٢٢٥
(٣) ديوان أبي تمام ١/ ٢ ٣

صُبَّ الفراق علينا صُبَّ من كَثَبٍ   عليه اسحاق يوم الرَّوْعِ منتقماً
سيفُ الإمـــام الـــذى سمَّتْه هيبتُـه   لما تخرَّم أهل الأرض مُخْتَرَمَـا

ثم تمادى فى المدح إلى آخر القصيدة. وكقول أبى عبادة البحترى (يمدح إبراهيم بن الحسن(١)

سُقِيت رباكَ بكل نَـوْءٍ عَاجِـلٍ   من وبْله حقا لها معلومـــا
ولو آننى أُعْطِيتُ فيهنَّ المنـــى   لَسَقَيتُهنَّ بكِفَّ إبراهيمـــا

وأكثر الناس استعمالا لهذا الفن، أبو الطيب، فإنه ما يكاد يفلت له، ولا يشذ عنه، حتى ربما قبح سقوطه فيه، نحو قوله يمدح سعد بن عبد الله الكلابى: (٢).

ها فانظرى أو فَظُنّى بى تَرَىْ حُرَقَاً   من لم يَذُقْ طرفا منها فقــد وَآلاَ
علَّ الأمير يَرى ذُلّى فيشفَعَ لــى   إلى التى تَرَكَتْنى فى الهَوَى مَثَلاَ»(٣).

ويقول أيضـاً : ومن الناس من يسمى الخروج تخلصـا وتوسلا . . وأولى الشعر بأن يسـمى تخلصاً ـ ما تخلص فيه الشاعـر من معنى إلى معنى، ثم عاد إلى الأول وأخـذ فى غيـره، ثم رجع إلى ما كـان فيـه، كقول النـابغة الذبيانى آخر قصيدة اعتذر بها إلى النعمان بن المنذر(٤).

(١) ديوان البحترى ١/١٨٦ .   (٢) ديوان المتنبى ٢/١٢٣ ها : حرف للتنبيه . وآل = نجا.
(٣) العمدة ١/٢٣٤ ـ ٢٣٥ .
(٤) ديوان النابغة تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف بمصر ص ١٤ وازع = حابس كاف. لسان العرب ٣/٩١٨. الشغاف = غلاف القلب. السابق ٢/٣٣١. كنهه = الكنه : الحقيقة والغاية ٣/٣٠٦ والمراد : غير وقته. رواكس والضواجع : موضعان يسهّد = يمنع النوم . ليل التمام = ليل الشتاء الطويل، القعاقع = الأصوات، السليم : اللديغ. سمى بذلك تفاؤلا به بالسلامة. وكان من عادة العرب إذا لدغ أحدهم علقوا عليه حلى النساء، ليسمع صوتها فلا ينام. تناذرها الراقون: أنذر بعضهم بعضا بها، والراقون: جمع راق، وهو الذى يفعل الرقية.

وكفكفت منـى عَبـرةً فرددتُهـــا إلى النحر منها مستَهلٌ ودامعُ

على حين عاتبتُ المشيبَ على الصبا وقلت ألمَّا أصحُ والشيْبُ وازعُ

ثم تخلص إلى الاعتذار، فقال:

ولكن همـًا دون ذلك شاغـــلٌ مكان الشِغاف تبتغيه الأصابـــعٌ

وعيدُ أبى قابوسَ فى غير كُنْهِه أتانى ودونى راكسٌ فالضّواجـــعُ

ثم وصف حاله عندما سمع عن ذلك فقال:

فبت كأنى سَاوَرَتْنـى ضئيلـــةٌ من الرقش فـى أنيابها السُّمُّ ناقـعُ

يُسَهَّد فى ليل التمام سَليمُهـــا لحلْى النساء فى يديــه قَعَاقِـــعُ

تناذرها الراقون من سوء سُمِّهـا تُطلقه طوراً وطـوراً تراجـــعُ

فوصف الحية والسليم الذى شبه به نفسه ماشاء ، ثم تخلص إلى الاعتذار الذى كان، فقال:

أتانى ـ أبيتَ اللّعن ـ أنك لُمْتَنـى وتلك التى تُسْتَكّ منها المسَامعُ

ثم اطرد له ما شاء له من تخلص حتى انتهت القصيدة»(١).

يتبين من هذين النصين، أن ابن رشيق يرى من جهة أن الترابط الفعال بين المعانى المتوالية المتعددة فى القصيدة، إنما يكون «بالاستدعاء الفنى»، أو الخروج المؤسس على لطف التحيُّل، كما وضح فى بيتى أبى تمام (صبّ

(١) العمدة ١/ ٢٣٥ ، ٢٣٦ .

الفراق)، و(سيف الإمـام) إذ انتقل من النسيب إلى المدح انتقـالا فنيا، حيث جاور بين تأثير فراق الحبيب، وتأثير إسحاق فى المعركة، ذلك التأثير الذى دعا الشاعر إلى مدحه.

كمـا ظهر هذا الخروج الفنى فى بيـتى البحتـرى (سُقيت رباك..)، (ولو اننى ...) اللذين اسـتهدفـا مدح إبراهيم بن الحسن بن سـهل، فقـد انتقل البحترى من معنى طلب الخير والخصب لمحبوبته، إلى معنى مازجه وخالطه، وهو تمنيـه أن يكون هذا الخيـر بكف ممدوحـه إبراهيم. وهذا ربط بين المعنين ملائم؛ لأن توفير الخير عائد إلى قوة السبب المتمثلة فى المطر المرجو، وعطاء الممدوح المأمول .

وقد مـثل هذا الخروج أو الاستـدعاء الفنى فى بيتى المتـنبى (هافانظرى)، و(علّ الأمير ..) إذ انتـقل الشاعر من معنى عنف تأثير هجـر المحبوب فى نفسـه، إلى معنى مقابل هو: القـدرة على استرجاع هذا المحـبوب، بواسطة شفـاعة الممـدوح، فوفـر بذلك الرابطة الفنية، وهـى استدعـاء المعنى الأول للمعنى الثـانى؛ إذ إن عنف تأثير الهـجر يتطلب عمـلا مؤثرا، وهو شفـاعة قادرة من الأمير.

ومن جـهـة أخرى يرى ابـن رشيق أن هـذا النوع من الربط يتـوقف على «الحركة التبـادلية» فى القصيدة أو النص الشعرى، بمعـنى أن يتخلص الشاعر من معنى إلى معنى، ثم يعود إلـى المعنى الأول، ويأخذ فى غيره، ثم يرجع إلى ما كان فيه؛ فالنابغة فى أبياته التى يعتذر فيها للنعمان بن المنذر بدأ العمل بالحديث عن «همّ شخصى شديد»، وذلك فى بيته: (وكفكفت منى عبرة..)

و(على حين عاتبت المشيب. .) وهو أن ما يشعر به من هم أقل من همّ آخر نشأ عن الوعيد الذى صدر عن النعمان، بكل ما يحمل من تهديد وتخويف، وحينئذ، تخلص الشاعر من هذا المعنى إلى معنى آخر وهو : تأثير الوعيد فى نفسه بعد أن بلغه وسمع به، وذلك فى أبياته الثلاثة (فبت كأنى . . .)، و(ويسهد فى ليل التمام. .)، و(تناذرها الراقون. . .)، حيث ذكر أن سماعه بالوعيد جعله مثل مَن لدغتْه حية خطيرة.

هذا الانتقال من معرفته بالوعيد إلى مراقبة تأثيره النفسى يمثل تخلصا فنيا، شكل رابطة فنية، أحكمت الحركةالشعورية فى الابيات، وهى رابطة «المقابلة»؛ لأن عنف الوعيد لابد من أن تقابله استجابه عنيفة، وإذا كانت حاله هكذا، فمن الضرورى التخلص والتحرر من تأثيرها العنيف، وذلك بالاعتذار إلى النعمان بقوله (أتانى أبيت اللعن. . .).

ويرى ابن رشيق أن ثمة ما يجب اجتنابه عند الخروج أو التخلص من معنى إلى معنى وهو: «الطَّفْر» ، والانقطاع، قال: «وقد يقع من هذا النوع شيء يعترض فى وسط النسيب ــ كمدح مَن يريد الشاعر مدحه بتلك القصيدة، ثم يعود بعد ذلك إلى ما كان فيه من النسيب، ثم يرجع إلى المدح، كما فعل أبو تمام، وإن أتى بمدْحه الذى تمادى فيه منقطعا، وذلك كقوله فى وسط النسيب من قصيدة له مشهورة:

ظلَمتْكَ ظالمةُ البرىء ظلـــــومُ والظلمُ من ذى قُدرة مَذْمُومُ

زعمتْ هواك عفا الغداةَ كَما عفَتْ منها طُلُولٌ باللِّوى ورُسُـومُ

لا، والذى هو عالمٌ أن النـــــوى أجَلٌ وأنَّ أبا الحُسَيْنِ كَريــــمُ

مازلتُ عن سَنَنِ الوِدَاد ولا غدَتْ نفسى على إلفٍ سواكِ تَحُومُ

ثم قال بعد ذلك:

لمحمـــد بن الهيثم بـــن شُبَابـــةٍ مَجْدٌ إلى جَنْبِ السِّماكِ مُقيمُ

ويسمى هذا النوع «الإلمام»، وكانت العرب لا تذهب هذا المذهب فى الخروج إلى المدح، بل يقولون عند فراغهم من نعت الإبل، وذكر القفار، وما هم بسبيله: (دع ذا)، و(عَدِّ عن ذا)، ويأخذ فيما يريدون، أو يأتون بأن المشدَّدة ابتداء للكلام الذى يقصدونه، فإذا لم يكن خروج الشاعر إلى المدح متصلا بما قبله، ولا منفصلا بقوله: (دع ذا)، و(عدِّ عن ذا)، ونحو ذلك ـ سمى «طفرا وانقطاعا»، وكان البحترى كثيرا ما يأتى به نحو قوله:(١):

لولا الرجاء لَمِتُّ من ألم الهوى لكن قلبى بالرجاء مُوَكَّــلُ

إن الرعية لم تَزَلْ فــى سيــرةٍ عُمَرِيَّةٍ مُذْ سَاسَهَا المتـــوكِّلُ»(٢)

يتبين من النص أن ابن رشيق يرى أن إحكام القصيدة، ذات الأغراض المتعددة ـ هو هدف الشاعر المقتدر، كما أنه مطلب المتلقى، وبما أن توفير الرابطة هو الطريق إلى إحكام القصيدة، فإن غيابها منها «بالطفر والانقطاع» يهدد إحكامها، بل يقضى عليه. وما أورده ابن رشيق من شعر لأبى تمام،

(١) ديوان البحترى مجلد ٣ ص١٥٩٦ـ والبيت الأول غير موجود بهذه الصفحة .

(٢) العمدة ١/ ٢٣٨ ـ ٢٣٩ .

والبحتـرى دليل على ذلك؛ لأن أبا تمام فى أبياته الأربعة انتقل مـتخلصا من معنى النسيب، إلى معنى المدح، ولكن على جـهة الانقطاع، إذ إن انتقاله من وصف الحب والفراق فى قوله: (زعموا هواك...)، إلى المدح بقوله: (وأن أبا الحسين كـريم) ـ لا يملك إمكانيـة الربط والوصل؛ لأنه لاصلة بين هذين المعنيين، كما أن خروجه من قصر حبه على المحبوب فى قوله: (مازلت عن سنن الوداد..)، إلى المديح فى قوله: (لمحمد بن الهيثم ...) ـ فاقد للربط كذلك؛ لأنه لاصلة أو رابطة منظورة أو خفية بين المعنى الأول والمعنى الثانى. ومن ثم كان هذا النهج موسوما «بالطفـر والانقطاع»، أو بالنقل المفاجئ غير المسبب من غرض إلى غـرض، أو التوقف التام عن سوق معلومـات خاصة بمعنى، وعن سوق معلومات جديدة عن معنى آخر يليه.

وقد قـوى ابن رشيق قـوله بذكر أن القـصيـدة تحتاج فى هذه الحـالة إلى صيـغتى (دع ذا)، و(عد عن ذا) القـديمتين، وإلا حُقّ على معـانيها المتـعددة وصف «الطفر»، وصـدق عليها وصف «الانقطاع»، على نحـو ما وضح فى بيتى البحتـرى. ومعنى هذا أن ثمة ما يجب الحرص على توفـيره فى قصائد المعانى المتعددة، وهـو تأسيسها على رابطة تكون مهمـتها: الوصل أو الربط بين هذه المعانى، بهدف التوثيق والإحكام.

ببليوجرافيا

للمادة النقدية الواردة فى الكتاب

الفصل الأول: إحكام الصيغ المتجاورة

اسم الناقد	عنوان المصدر	المحقق	الناشر	مكان المادة في المصدر	المحتوى
عبد الله بن المقفع ــ ١٤٢هـ	الأدب الكبير والأدب الصغير	ــــ	دار الجيل ــ بيروت	١٢٦، ١٢٧	جمع الصيغ الجزئية المتشابهة، أو المتوافقة في القصيدة على أساس قوى السمع والبصر ــ والحس
الجاحظ ــ ٢٥٥هـ	البيان والتبيين	عبد السلام هارون	مكتبة الخانجي بمصر ١٩٦٨	١/ ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٩٣، ٩٩، ١١٥	ــ ضم الصيغ المتوافقة المعاني. ــ ضم الحروف في الصيغة المفردة. ــ توقف صحة الضم الجزئي على قانون ذوقي هو: التخالف. ــ توقف صحة الضم على قاعدة الاستدعاء التبادلي.
ابن قتيبة ــ ٢٧٦هـ	تأويل مشكل القرآن	السيد أحمد صقر	دار المعارف ١٩٥٤.	١٨٩، ١٩٠	الربط بين اللفظ الحقيقي ولفظ الاستعارة أو الربط بين عنصري الصورة الجزئية.

الفصل الأول: إحكام الصيغ المتجاورة

ثعلب	- ٢٩١هـ	قواعد الشعر	د. محمد عبد المنعم خفاجى	الحلبى - بمصر ط(١) ١٩٤٨	٦٧، ٦٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢	- الربطين الصيغ المتعددة فى الأبيات الغرّ والأبيات المرجلة
أبو سعيد السيرافى	- ٣٦٢ هـ	كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدى	أحمد أمين أحمد الزين	دار مكتبة الحياة بيروت - لبنان	١٢١/١ ٨٥، ٨٦، ٩٤، ٩٥،	الربط فى حروف الصيغة المفردة، وبين الصيغ المتجاورة
الرمانى	- ٣٨٦هـ	رسالة النكت فى إعجاز القرآن ضمن كتاب ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن	محمد خلف الله أحمد د. محمد زغلول سلام	دار المعارف بمصر ط(٣)	٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩	قاعدة التخالف والتضاد فى وتلاؤم الحروف وتلاؤم التعبير.

الفصل الأول: إحكـام الصيـغ المتجـاورة

الخطابي	ـ ٣٨٨هـ	رسالة القول في بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن .	محمد خلف الله أحمد. د . محمد زغلول سلام	دار المعارف	٢٧، ٣٦، ٣٧	الربط بين الصيغ يتمثل في النظم وطريقة التأليف
أبو هلال العسكري	ـ٣٩٥ هـ	كتاب الصناعتين	البجاوي و. أبو الفضل	دار إحياء الكتب العربية ط(١) مصر ١٩٥٢	٤٣١، ٣٥٤ ٣٥٦، ٣٦٨ ٣٦٩، ٣٧٠ ٨٣٠، ٣٨١ ٣٨٢، ٣٨٣ ٣٩٠، ٤١٣ ٤٣٠	الروابط في فنون البلاغة والبيان: ١ ـ رابطة الاستدعاء: (التوشيح، رد الإعجاز الإشارة، المجاورة. ٢ ـ رابطة الاستيفاء (صحة التقسيم، التفسير، والايغال، والتتيم والتذييل، والتعريض، والإرداف والتوابع ٤ ـ رابطة المشابهة (الاستشهاد والاحتجاج).
ابن سنان الخفاجي	ـ ٤٦٦هـ	سر الفصاحة	عبد المتعال الصعيدي	مكتبة صبيح بمصر ١٩٦٩	٥٥، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٨٧، ٨٨، ٩١، ٩٦، ١٠٠، ١٠١، ١٠٤	١ ـ التباين الصوتي بين حروف الصيغة وبين الصيغ المتوالية. ٢ ـ التكرار الفني ٣ ـ التناسب

الفصل الثانى، إحكــام الجمل والأبيات

الجاحظ	—	البيان والتبين	عبد السلام هارون	الخانجى ١٩٦٨	١/٨٧، ٢٠٥ ٢٠٦، ٨٢٨	١ القران فى القصيدة ٢ ـ التماثل ٣ ـ التلاحم.
ابن طباطبا	ـ ٣٢٢	عيار الشعر	د. محمد زغلول سلام	منشأة المعارف بالإسكندرية٨٢	٣٠، ٤٢، ٤٣ ١٤٦، ١٥٠	١ـ المشاكلة بين اللفظ والمعنى ٢ ـ تجنب فضل الحشو. ٣ ـ التعريض
على بن عبد العزيز الجرجانى	ـ ٣٩٢	الوساطة بين المتنبى وخصومه	على محمد البجاوى وأبو الفضل إبراهيم	الحلبى ـ بمصر ١٩٦٩	٢٧، ٧٩، ٩٨ ٤١٢، ٤١٣ ٤١٤، ٤١٦ ٤١٧، ٤٤٢	١ ـ الانتظام والالتئام ٢ ـ تناصف الأجزاء ٣ ـ تقابل الأقسام.
ابن رشيق	ـ ٤٥٦	العمدة فى الشعر وآدابه ونقده	محمد محيى الدين عبد الحميد	دار الجيل ـ بيروت	١/١٢٩ ١/١٣٠	ـ التوقف، والتعاقب
عبد القاهر الجرجانى	ـ ٤٧١	دلائل الإعجاز و أسرار البلاغة	السيد محمد رشيد رضا السيد محمد رشيد رضا	دار المعرفة بيروت ١٩٧٨ دار المعرفة بيروت ١٩٧٨	٦٤ ـ ٧٥ ٢٦٤، ٢٨٣ ٢٨٤ ١٦، ١٧، ٢٨ ٢٩، ١٧٩	١ ـ قوة المعنى. ٢ ـ التناسب بين المعنى النحوى والمعنى الأدبى. ٣ ـ التضام ٤ ـ الفهم ومعانى النحو. ٥ ـ الاستدعاء فى نص كثير عزة: (ولما قضينا من منى..)

الفصل الثالث: إحكام المعاني المتعددة، والأغراض المختلفة.

ابن قتيبة	—	الشعر والشعراء	أحمد محمد شاكر	دار التراث ـ القاهرة	٨١، ٨٢	وصل معاني القصيدة وأغراضها المتعددة طلباً لوحدة القصيدة.
ابن طباطبا	—	عيار الشعر	د. محمد زغلول سلام	منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٠	٢٠، ٣٠ ١٤٨ ١٥٠	حسن التخلص من غرض إلي آخر بهدف تحقيق وحدة القصيدة
الجرجاني	—	الوساطة بين المتنبي وخصومه	علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم	الحلبي بمصر ١٩٦٩	٤٨، ١٥٢، ١٥٥	قوى تحقيق الوحدة : الاستهلال، التخلص، الخاتمة.
أبو هلال العسكري	—	كتاب الصناعتين	البجاوي وأبو الفضل	إحياء الكتب العربية ١٩٥٢	٤٥٢، ٤٥٥	أساس الربط بين أغراض القصيدة هو حسن الخروج. ١ ـ وجهة الشعراء القدامى ٢ ـ وجهة الشعراء المحدثين.
ابن رشيق	—	العمدة	محمد محيي الدين عبد الحميد	دار الجيل بيروت	١/٢١٧، ٢١٨ ٢٢٥، ٢٢٦ ٢٣٤، ٢٣٩	الوصل بين المعاني والإغراض بحسن الخروج من البدء إلى الخروج إلى الخاتمة. تجنب الطفر والانقطاع.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

١ ــ الآمدي : الموازنة . تحقيق: السيد صقر . دار المعارف بمصر ط ١٩٦١ ــ ١٩٦٥م .

٢ ــ أرسطو : فن الشعر . تحقيق : د . عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣م.

٣ ــ أرسطو : كتاب الشعر. ترجمة: د . شكري عياد. دار الكاتب العربي ــ القاهرة ١٩٦٧م.

٤ ــ أرسطو : الخطابة : تحقيق : د. عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٩م.

٥ ــ الأخطل : ديوانه : تحقيق : إيليا حاوي، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٨م.

٦ ــ الأعشى: ديوانه. تحقيق: إبراهيم جزيني، دار الكاتب العربي، بيروت ١٩٦٨م.

٧ ــ امرؤ القيس : ديوانه : تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف بمصر ١٩٦٤م.

٨ ــ أوس بن حجر . ديوانه . تحقيق: د . محمد يوسف نجم . دار صادر، بيروت ١٩٦٧م.

٩ ــ تأبط شرا: المفضليات . تحقيق: أحمد شاكر، وعبد السلام هارون. دار المعارف بمصر ١٩٧٤م.

١٠ ــ البحتري : ديوانه. تحقيق: حسن كامل الصيرفي. دار المعارف بمصر ١٩٦٣م.

١١ ــ بشار بن برد: ديوانه. تحقيق، محمد طاهر بن عاشور، القاهرة ١٩٦٦م.

١٢ ــ البغدادي : خزانة الأدب. تحقيق : تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكاتب العربي بمصر ١٩٦٨م.

١٣ ــ ابن البواب: دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني.

١٤ ــ ابن البيداء الرياحي : البيان والتبيين للجاحظ .

١٥ ــ أبو تمام : ديوانه، بشرح التبريزي، تحقيق : محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر ١٩٦٤.

١٦ ــ ثعلب : قواعد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي ط (١) ١٩٤٨م.

١٧ ــ الثقفي: البيان والتبيين .

١٨ ــ الجاحظ : البيان والتبيين . تحقيق : عبد السلام هارون. الحلبي مصر ط (١) ١٩٣٨م.

١٩ــ الجرجاني (علي بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنبي وخصومة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي. ط عيسى الحلبي بمصر ١٩٦٩م.

٢٠ ـ جرير : ديوانه . تحقيق : محمد إسماعيل الصاوى. ط (١) المكتبة التجارية بمصر.

٢١ ـ حسان بن ثابت: ديوانه، تحقيق: د. سيد حنفى حسنين. الهيئة العامة للكتاب. مصر ١٩٧٤م.

٢٢ ـ حسن البندارى (د) . تكوين الخطاب النقدى فى النقد العربى القديم، ط(١) الأنجلو المصرية ١٩٩٢م.

٢٤ـ أبو الحسن بن طباطبا الأصبهانى ـ كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى.

٢٥ ـ الحطيئة : ديوانه: تحقيق د. نعمان أمين طه. الحلبى بمصر ١٩٥٨م.

٢٦ ـ أبو حفص الشطرنجى. دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجانى.

٢٧ ـ أبو حيان التوحيدى : الامتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين، مكتبة الحياة، بيروت.

٢٨ ـ أبو حيان التوحيدى : البصائر والذخائر .

٢٩ ـ أبو حية النمرى : البيان والتبيين للجاحظ .

٣٠ ـ الخطابى : رسالة القول فى بيان إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد، ود. محمد زغلول سلام. دار المعارف.

٣١ ـ خلف الأحمر : البيان والتبيين للجاحظ.

٣٢ ــ الخنساء. ديوانها. دار صادر بيروت.

٣٣ ــ دجانه بن عبد قيس التميمي: كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري.

٣٤ ــ ابن الدميمة : دلائل الاعجاز لعبد القاهر .

٣٥ ــ أبو ذوئيب الهزلي : المفضليات. تحقيق . أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر ١٩٦٤م.

٣٦ ــ ذو الرمة : ديوانه، المكتب الإسلامي ط (٢) ١٩٦٤م.

٣٧ ــ الراعي : كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري .

٣٨ ــ ابن رشيق: العمدة: تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. ط(٤)، الجيل بيروت ١٩٧٣م.

٣٩ ــ الرماني : رسالة النكت في إعجاز القرآن. ضمن كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، . محمد خلف الله أحمد، ود. زغلول سلام. دار المعارف ط(٣).

٤٠ ــ زهير بن أبي سلمى : ديوانه، بشرح الأعلم الشنتمري، القاهرة، مطبعة دار صادر بيروت ١٩٦٤م.

٤١ ــ أبو سعيد السيرافي . ضمن كتاب الامتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي دار الحياة. بيروت ١٩٥٣م.

٤٢ ــ السكري: شرح ديوان الهزليين .تحقيق: عبد الستار فراج، مكتبة خياط بيروت .

٤٣ ـ ابن سنان الخفاجى: سر الفصاحة. تحقيق : عبد المتعال الصعيدى. مكتبة صبيح ـ مصر ـ ١٩٦٩م.

٤٤ ـ ابن سيرين : البيان والتبين للجاحظ .

٤٥ ـ ابن سيناء. الشفاء ـ الشعر ـ تحقيق: د. عبد الرحمن بدوى، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٦م.

٤٦ ـ الشريف الرضى : سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى .

٤٧ ـ ابن طباطبا العلوى: عيار الشعر، تحقيق: د. محمد زغلول سلام. منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٠م.

٤٨ ـ طرفة بن العبد . ديوانه . تحقيق: د . على الجندى ـ الأنجلو المصرية ط(١) ١٩٥٨م.

٤٩ ـ عبد الله بن المقفع: الأدب الكبير والأدب الصغير. دار الجيل. بيروت.

٥٠ ـ عبد القاهر الجرجانى ـ دلائل الإعجاز. تصحيح: رشيد رضا. دار المعرفة، بيروت ١٩٧٨م. وبتحقيق : محمود شاكر. الخانجى بمصر ١٩٨٤م

٥١ ـ عبد القاهر الجرجانى. أسرار البلاغة: تصحيح: رشيد رضا. دار المعرفة بيروت ١٩٧٨م.

٥٢ ـ عبد الصمد بن المعذل. ديوانه. تحقيق: زهير غازى زاهد، مطبعة النعمان، العراق ١٩٧٠م.

٥٣ ـ عروة بن الورد : ديوانه. تحقيق : كرم البستانى، دار صادر، بيروت ١٩٦٤م.

٥٤ ـ علقمة بن عبده: ديوانه بشرح الأعلم الشنتمرى. نشر: أحمد صقر ١٩٢٥م.

٥٥ ـ أبو على القالى : الأمالى . طبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٦م.

٥٦ ـ عمرو بن كلثوم . الشعراء الستة تحقيق: مصطفى السقا الحلبى بمصر.

٥٧ ـ عمرو بن معدى كرب. ديوانه. تحقيق : مطاع الطرابيشى. دمشق ١٩٧٤م.

٥٨ ـ على بن محمد بن جعفر. أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجانى .

٥٩ـ ابن عون: التشبيهات . تحقيق: محمد عبد المعيد خان ـ كمبردج ١٩٥٠م.

٦٠ ـ أبو الفرج الأصفهانى: الأغانى طبعة دار الكتب، وطبعة مصر ١٩٧٠م

٦١ ـ الفرزدق : ديوانه. تحقيق إسماعيل الصاوى. المكتبة التجارية بمصر، وطبعة دار صادر بيروت ١٩٦٦م.

٦٢ ـ ابن قتية : تأويل مشكل القرآن تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر ط(١) ١٩٥٤م.

٦٣ ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء تحقيق: أحمد محمد شاكر. دار التراث العربي بمصر ط(٣) ١٩٦٧م.

٦٤ ـ قدامة بن جعفر : نقد الشعر : تحقيق : د. محمد عبد المنعم خفاجي بيروت.

٦٥ ـ كثير بن عبد الرحمن. ديوانه. تحقيق د . إحسان عباس. دار الثقافة، بيروت.

٦٦ ـ كمال بشر : (د) علم اللغة العام دار المعارف بمصر ط ١٩٧٢.

٦٧ ـ المبرد: الكامل في اللغة والأدب: مكتبة المعارف، بيروت.

٦٨ ـ المتنبي : ديوانه . تحقيق: السقا، والإبياري. دار المعرفة، بيروت ١٩٧٨م، وطبعة الحلبي بمصر ١٩٥٦م.

٦٩ ـ المرزباني: معجم الشعراء.

٧٠ ـ مزرّد : أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني.

٧١ ـ محمد غنيمي هلال : (د) النقد الأدبي الحديث .دار النهضة العربية بمصر ط(٤) ١٩٦٩م.

٧٢ ـ محمود محمد شاكر : مجلة المجلة المصرية عدد نوفمبر ١٩٦٦م.

٧٣ ـ مسلم بن الوليد . ديوانه تحقيق: د. سامي الدهان. دار المعارف بمصر.

٧٤ ـ ابن المعتز : البديع . تحقيق كراتشوفكي . دار المسيرة. بيروت.

٧٥ـ المفضل الضبّي : المفضليات. تحقيق: أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر١٩٧٤م.

٧٦ ـ منصور النمرى . أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني.

٧٧ ـ ابن منظور : لسان العرب المحيط . إعداد وتصنيف يوسف خياط، بيروت. لبنان ١٩٧٤م.

٧٨ ـ النابغة الذبياني . ديوانه تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر.

٧٩ ـ نصيب : ديوانه. تحقيق : د. داود سلوم . بغداد ١٩٦٧م.

٨٠ ـ أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين . تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوى. إحياء الكتب العربية ط(١) ١٩٥٢م.

الفهرس

الفهـــرس

كتب أخرى للمؤلف

- فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ط(١) أم القرى الكويت ١٩٨٤م. وط (٢) الأنجلو المصرية ١٩٨٨م.
- فى البلاغة العربية (علم البيان). الأنجلو المصرية ط (١) ١٩٨٨.
- قيم الإبداع الشعرى فى النقد العربى القديم. الأنجلو المصرية ١٩٨٨م.
- تذوق الفن الشعرى فى الموروث النقدى والبلاغى. الأنجلو المصرية ١٩٨٩م.
- فى البلاغة العربية (علم المعانى). الأنجلو المصرية ١٩٩٠م.
- مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى. الأنجلو المصرية ١٩٩١م.
- تكوين الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم - الأنجلو المصرية ١٩٩٢م.
- فاعلية التعاقب فى الشعر العربى الحديث. الأنجلو المصرية ط(١)١٩٩٥.
- جدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر. الأنجلو المصرية ط(١) ١٩٩٥م. وط(٢) الأنجلو المصرية ١٩٩٩م.
- الصنعة الفنية فى التراث النقدى، مركز الحضارة العربية. ط(١) ١٩٩٩م.
- تجليات الإبداع الأدبى. الأنجلو المصرية ط(١) ٢٠٠١م.
- تحليل النص الأدبى. دراسات نقدية فى الأجناس الأدبية (بالاشتراك) الأنجلو المصرية ط(١)٢٠٠١م.
- الجرح ، مجموعة قصصية . ط(١)، لجنة النشر للجامعيين القاهرة ١٩٧١، وط(٢) مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩١م.
- الكلام ، مجموعة قصصية ط(١) دار الفكر العربى ١٩٨١. وط(٢) مكتبة الآداب ١٩٩١م.

كتب تحت الطبع

- اتجاهات معاصرة فى إضاءة التراث النقدى. الأنجلو المصرية.
- عمود الشعر العربى بين الثبات والتحول فى الموروث النقدى . الأنجلو المصرية .
- الأساليب الكاشفة فى الشعر العربى الحديث. الأنجلو المصرية.
- أجنحة الحب (مجموعة قصصية) الأنجلو المصرية .

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة ت : ٧٧٩٧٥٥٠